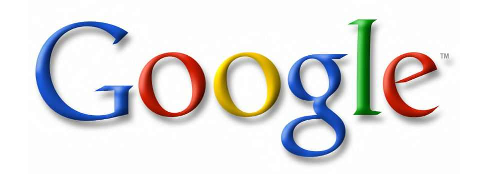
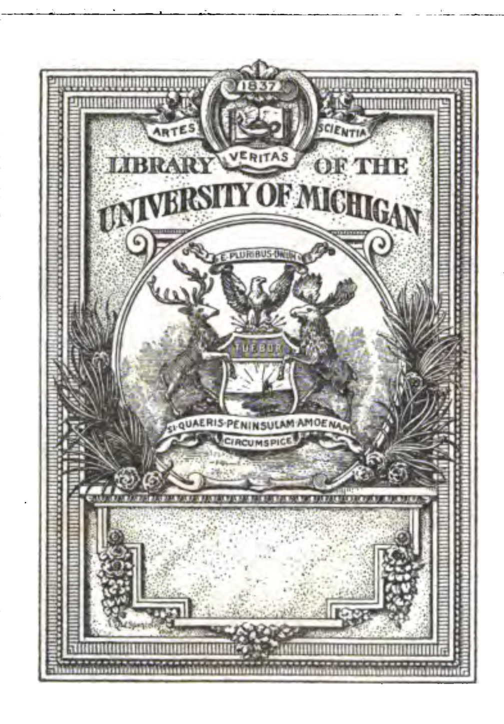
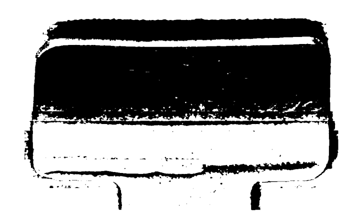
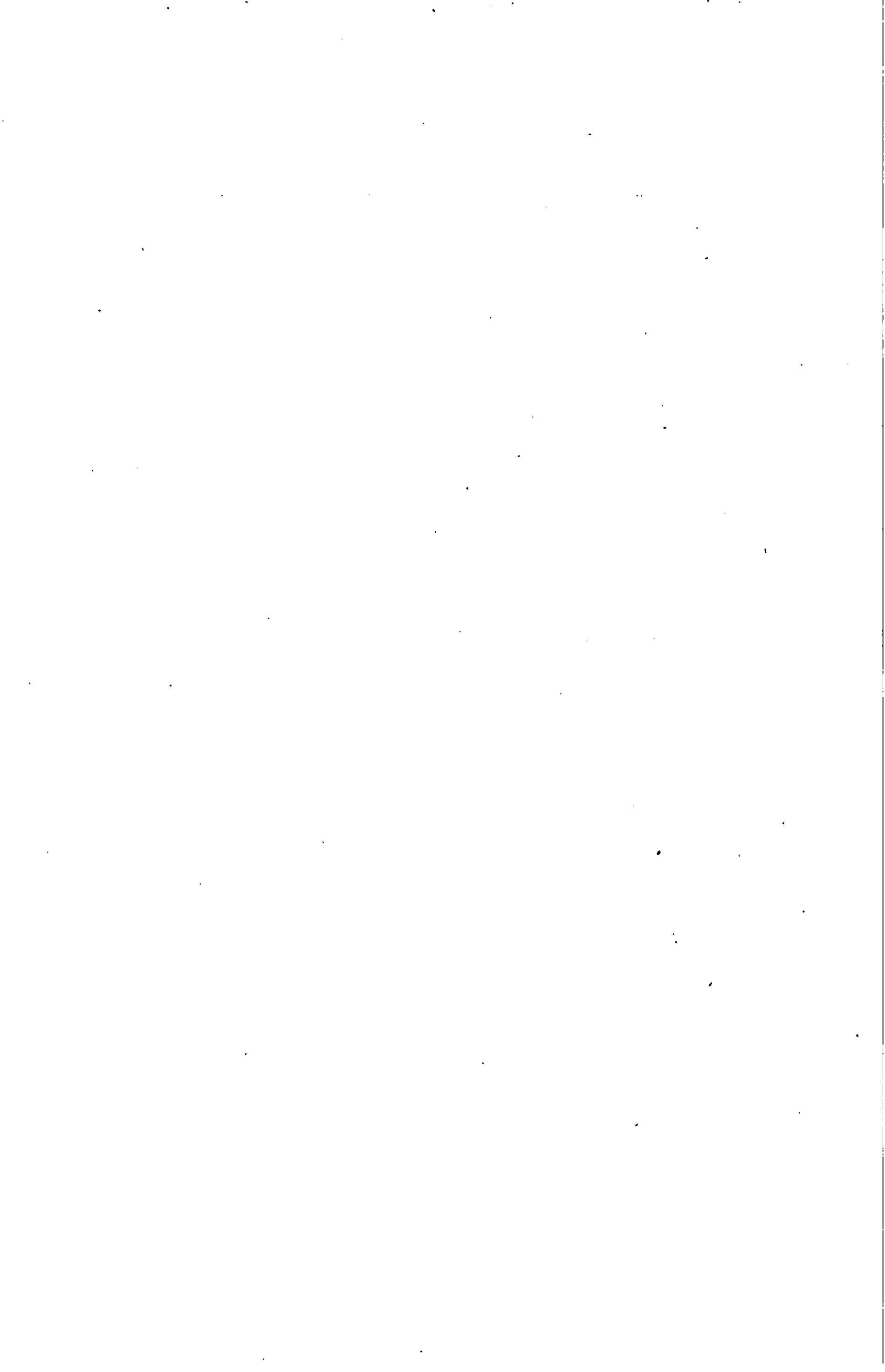



A 1,015,763
GRAD
838
S334O
B5e




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Die
Entwicklung von Schillers Ästhetik.

Von

Karl Berger.

Gekrönte Preisschrift.

„Wie das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist, so ist diese meine Analysis desselben aus meiner ganzen Menschheit herausgenommen."
(Schiller an Goethe am 7. Januar 1795.)

Weimar
Hermann Böhlau
1894.

Weimar. — Hof-Buchdruckerei.

Herrn

Professor Dr. Hermann Siebeck

in Gießen

in dankbarer Verehrung

gewidmet.



Vorwort.

Diese Arbeit war bereits im April 1889 vollendet. Seit dieser Zeit sind mehrere, zum Teil wertvolle Schriften erschienen, die in verschiedener Absicht die Ästhetik Schillers behandeln. Die Entwicklung derselben hat keine dieser Schriften darstellen wollen; aber nur vom entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkte aus kann man Schillers Äußerungen über Schönheit und Kunst vollkommen in ihrer Bedeutung und in ihrem Zusammenhang überschauen und würdigen. Von dem Bedürfnisse getrieben, Zweck und Wesen seiner Kunst im Innersten kennen zu lernen, warf sich der Dichter auf die Spekulation und philosophische Ergründung der ihn bedrängenden ästhetischen Fragen. Was er fand und denkend errang, schrieb er nieder, es jedesmal zu einem scheinbar fertigen Ganzen gestaltend. Aber dann kamen neue Fragen, die den unermüdlich Lernenden zur Erweiterung und Vertiefung seines Gegenstandes anregten: eine Abhandlung fand so oft ihre Erklärung und Ergänzung erst in der anderen. So mag es z. B. scheinen, als ob in den Briefen über ästhetische Erziehung der Gedankengang des nicht ausgeführten Dialogs „Kallias oder über die Schönheit" fallen gelassen sei; in der That aber sind jene Briefe nur eine Ergänzung der früheren Arbeit: hier wird das objektive Merkmal, dort die subjektive Wirkung des Schönen ergründet und dargestellt.

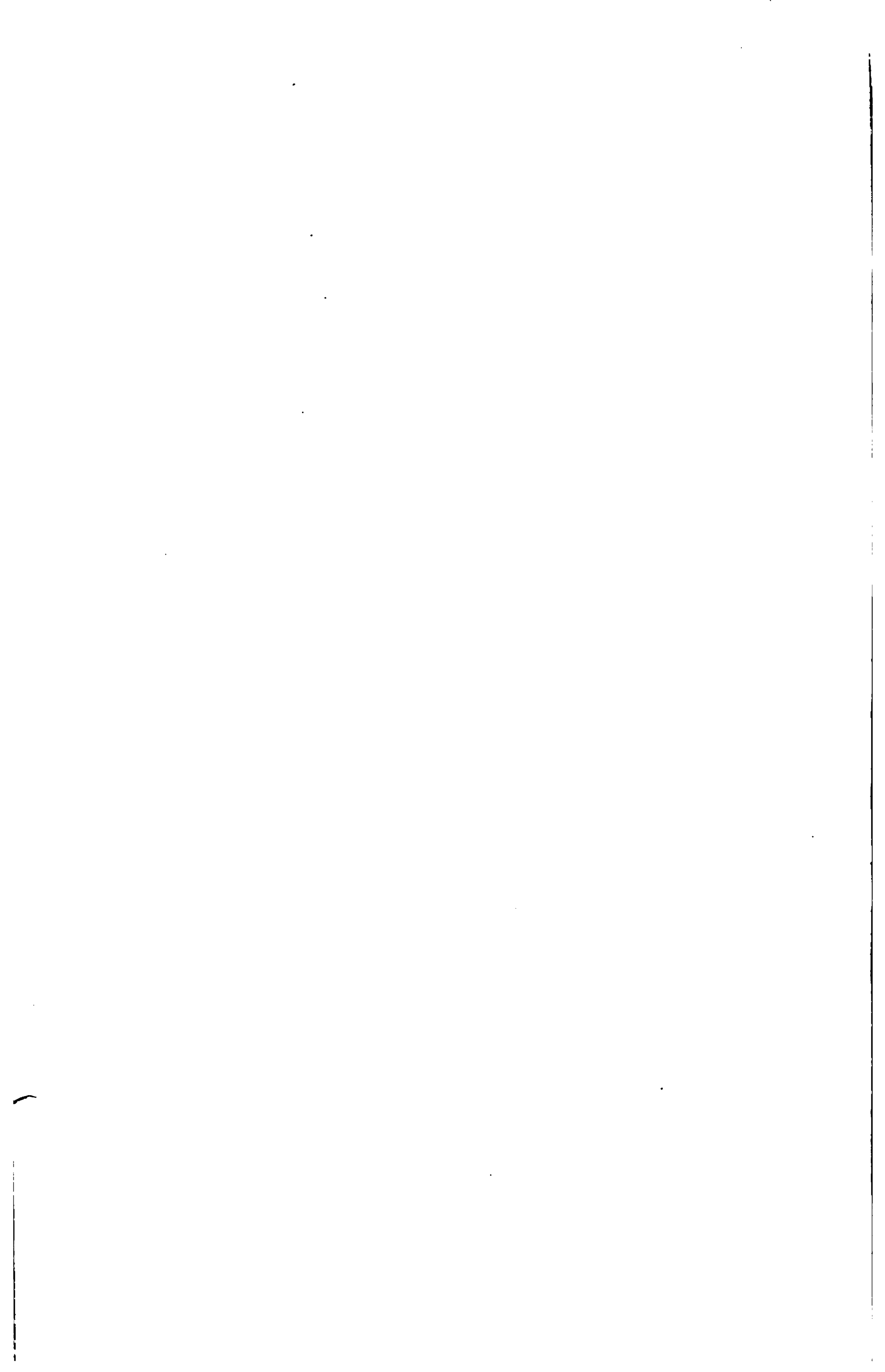
Aber auch schon an sich muß eine Annahme wie die O. Harnacks in seinem Buche „Die klassische Ästhetik der Deutschen" (Seite 40), daß „diese Periode (der Briefe über ästhetische Erziehung) zu der vorigen (des Kallias') und ihrem fruchtlosen Suchen des „Objektiv-schönen" in einem diametralen Gegensatz" stehe, Zweifel an ihrer Richtigkeit erregen, wenn man sich über die Entwicklung von Schillers Ästhetik einige Klarheit verschafft hat. Das geistige Werden eines Menschen, zumal eines so genialen und eigenartigen wie Schiller, verläuft nicht in sprunghafter Weise, den Launen und Zufällen augenblicklicher Stimmungen überlassen. Ein solcher Geist wird eine Gedankenreihe nicht anspinnen, um sie dann willkürlich wieder fallen zu lassen zu Gunsten einer anderen, die zu ihr in „diametralem Gegensatz" steht; er wird in den eignen, selbstgeschaffenen Kreis von Anschauungen und Begriffen nur das ihm und seinen Bedürfnissen von vornherein Entsprechende aufnehmen und nach eignen Gesetzen das Aufgenommene verarbeiten und erwerben; so wird er sich stetig aus sich und durch sich selbst entwickeln in wahrster Bedeutung des Wortes. Von dem, was sich der ringende Geist in heißer Müh' errungen, wird er nicht nach Tagen oder Wochen überspringen zu dem Entgegengesetzten. Ein steter Faden, an den sich die einzelnen Teile des Gedankengewebes organisch anreihen, muß durch das Ganze gehen. Daß auch Schillers Ästhetik ein mit steter und folgerechter Notwendigkeit sich entwickelndes Erzeugnis seines Geistes und somit sein ureignes Besitztum ist, soll dieses Buch darlegen.

Inhalt.

I. Vorkritische Periode.

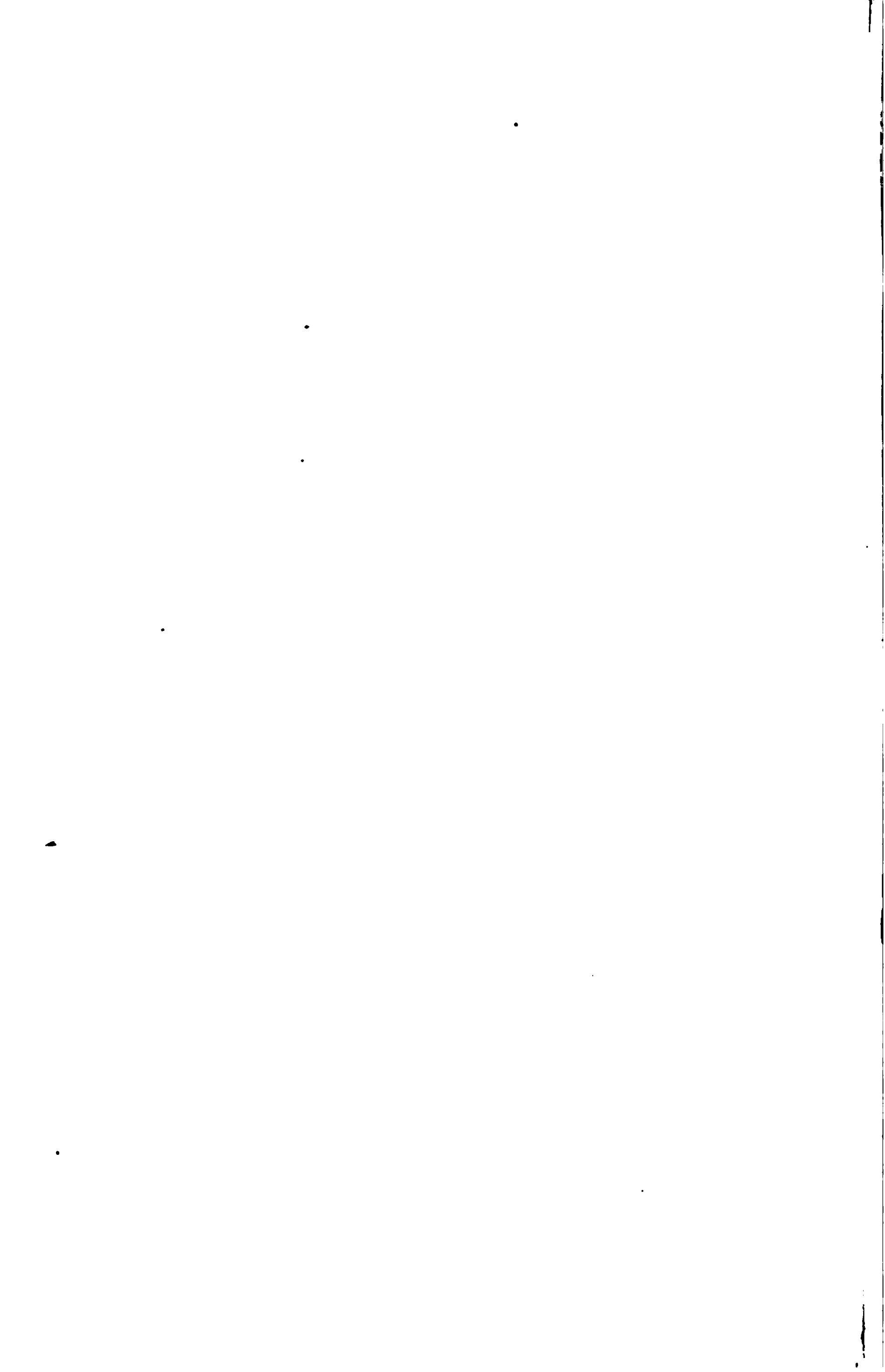
II. Übergangszeit.

III. Kritischer Standpunkt.



I.

Vorkritische Periode.



1. Die Zeit der Karlsakademie.

Schillers eigentliche Bedeutung für die ästhetische Wissenschaft fällt erst in die Zeit seiner Beschäftigung mit Kants „Kritik der Urteilskraft" und der sich daran anknüpfenden ästhetischen Studien und Betrachtungen: erst aus dem Geiste der Kantischen Philosophie hat Schiller die Anregung und die Möglichkeit gewonnen, seine eigenen unbestimmten Anschauungen und dunklen Ahnungen von Schönheit und Kunst zu sicheren, lebendigen Begriffen umzuklären und dann auf dem von Kant ur- und fruchtbar gemachten Boden weiter zu bauen, zu säen und zu ernten.

Aber um ein Gesamtbild der Entwicklung von Schillers Ästhetik zu erhalten, müssen wir zu den Anfängen seiner geistigen Geschichte überhaupt zurückgehen, um aus den Keimen und ersten Ansätzen das spätere Wachstum und die vollendete Blüte zu verstehen: was aus „der ganzen Menschheit" des Mannes herausgewachsen ist, muß auch im Zusammenhang mit dieser betrachtet werden.

Naturanlage und Erziehung (im weitesten Sinne) ergeben in ihrer Wechselwirkung das geistige Schicksal des Menschen. Die Einwirkung der äußeren Umstände — denn auch sie tragen zur Erziehung bei — macht sich bei der

Gestaltung des inneren Menschen am meisten fühlbar in der Zeit, wo er jenen noch mehr leidend gegenübersteht, wo er bloß lernt und empfängt, aber nicht gestaltend auf sich und die Außenwelt wirken kann: in der Jugend. Und gerade bei Schiller machten sich diese Einflüsse frühe in beengender Weise, einseitig geltend, da er lernen, vornehmen und thun mußte gerade das, und nur soviel, als die äußeren Umstände erlaubten.[1])

Schon bei der ersten keimenden Neigung zu einem Beruf legte die harte Notwendigkeit ihr rücksichtsloses Veto ein: der junge Schiller wollte Theologe werden, zeigte also Vorliebe für ein Amt, dessen wahrste und schönste Bestimmung in edler Bethätigung des Gemütes besteht; statt dessen wurde er durch die Verhältnisse gezwungen, Schüler der herzoglichen Pflanzschule „Solitüde" (der späteren „Karls-Akademie") zu werden, um sich als solcher, da Theologie dort nicht betrieben wurde, dem ihm wenig zusagenden Studium der Jurisprudenz zu widmen. Die damalige juristische Wissenschaft, ein Formelkram ohne allgemeine Gesichtspunkte mit gänzlichem Mangel historisch-philosophischer Betrachtungsweise, „ein buntscheckiges Gewebe willkürlicher Sätze, die trotz ihrer Widersinnigkeit dem Gedächtnis eingeprägt werden mußten"[2]), hatte nach zweijährigem Abmühen der gemütvollen, phantasiestrotzenden Natur Schillers nichts bieten können, als eine verstärkte Sehnsucht nach andrer Beschäftigung. In diese Zeit (1774 etwa) fällt die erste „ästhetische" Unterweisung: in Anlehnung an die kritische Gesetzgebung Sulzers lernte

[1]) Brief von Schillers Vater an den Sohn vom 6. März 1790.

[2]) Körners Brief an Schiller (zweite Ausgabe des Briefwechsels von Goedeke, Leipzig 1874,) vom 2. Mai 1785 (I, 17).

Schiller die Poesie fachmäßig einteilen in Fabeldichtung, Idylle, Romanze, Epopöe, Drama. „Erklärung von Ausdrücken“ bot die Ergänzung dieses schematischen Unterrichts: das Erhabene, das Schwülstige, der Bombast, das Naive werden erläutert. „Naiv“, schreibt derjenige, der uns später die grundlegende Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung lehren sollte, „naiv nennt man etwas, wenn es in einem hohen Grade natürlich und mit anscheinender Nachlässigkeit verbunden ist.“ Gleim, Geßner, Lessing sind ihm Beispiele solcher naiven Schreibart. [1])

Da indes seine juristischen Erfolge nicht größer waren als sein juristisches Interesse, so wurde ihm bei Verlegung der Schule nach Stuttgart gestattet, zur Medizin, der neu errichteten Fakultät, überzugehen; ein Schritt, der von nachhaltiger Bedeutung sein sollte. Denn hier war seinem strebenden Geist ein weiteres, reicheres Feld geboten, und seine tiefwurzelnde Neigung zu philosophischer Gedankenbildung und ethischer Reflexion fand hier entsprechende Nahrung. Seine lebhafte Phantasie sehnte sich schon frühe nach freier, dichterischer Gestaltung. Und je mehr in der despotisch regierten Akademie das Bedürfnis nach freiem poetischen Ergusse zurückgedrängt und gehemmt wurde, mit desto größerem Eifer mußte der nach eigenartiger Bethätigung ringende Geist sich auf das verwandte Gebiet des Philosophierens werfen, wo die um ihre eigentlichen Rechte betrogene Phantasie doch eine Art von Tummelplatz sich schaffen konnte. „Diese Materie als die dankbarste für Witz und Phantasie wurde bald sein

[1]) Vergl. Otto Brahm, Schiller I, 59/60.

Lieblingsgegenstand." [1]) Natürlich waren hier in dieser wissenschaftlichen Welt der kühnen Seglerin Phantasie auch Grenzen gesteckt, und sobald Schiller in Ausdruck, Stil und Gedanke die gelehrten „termini" überschritt, wurde er von den treuen Hütern des Buchstabens, seinen Professoren, in das Gehege der Wissenschaftlichkeit zurückgewiesen: in ihren Berichten an den Herzog tadeln sie den „blühenden Stil", die „reichen, aber aufbrausenden Gedanken", den „zu stolzen Geist", das „zu starke Feuer", wodurch er sich von seiner Einbildungskraft fortreißen lasse und oft „allzu poetische Ausdrücke" gebrauche. [2]) Die Lehrer hatten recht, wenn sie bei rein wissenschaftlichen Arbeiten die Übergriffe einer allzu lebhaften poetischen „Imagination" tadelten: Gewagtheiten in Gedanken und im Ausdruck laufen leicht Gefahr mit den Gesetzen der Logik in Konflikt zu geraten; streng wissenschaftliche Markierung durften jene fordern; denn nur durch sie erweist man, daß das Ausgegebene echte Münze aus eigener Werkstätte ist; so nur hat man die Garantie sicheren geistigen Besitzes. Aber hier haben wir die Sache noch von einer anderen Seite zu betrachten. Wir müssen uns erinnern, daß Schiller eine durch und durch dichterisch angelegte Natur war mit rastlos thätiger Phantasie und erfüllt von der Idee der Freiheit: ein jugendlicher Schwärmer mit dem göttlichen Drange sein eigenes Innere kraftvoll zu schildern, mit dem Triebe ein Schöpfer, ein Nachschöpfer des Großen, Unendlichen zu werden. Und ein solcher Geist, eingeengt und in seiner freien, eigenartigen Entwicklung gehemmt durch die Disziplin einer

[1]) Schillers Brief an Körner vom 15. April 1788.

[2]) Vergl. Goedeke's Ausgabe von Schillers Werken I, 135.

Schule, die, wenn auch lange nicht so schlimm und einseitig als sie verschrieen ist, immerhin mit militärischer Strenge und Rücksichtslosigkeit Anbequemung an die „Regel" verlangte: „Neigung aber für die Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts und widersprach dem Plan seines Stifters. Acht Jahre lang — so sagt Schiller selbst [1]) — rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel. Aber Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark wie die erste Liebe. Was jene ersticken sollte, fachte sie an. Verhältnissen zu entfliehen, die mir zur Folter waren, schweifte mein Herz aus in eine Idealenwelt." Mag nun auch, wie Überweg annimmt, dieser Ausspruch „outriert", mag auch die Poesie aus der Karls-Akademie nicht vollständig verbannt gewesen sein — heimlich wenigstens fand sie Zutritt —, sicherlich haben wir hier in den Gedanken, mit denen Schiller sogar noch einige Jahre nach dem gewaltsamen Ausscheiden aus der Akademie seinem empörten Herzen Luft machte, ein energisches Zeugnis für seine eigene Empfindung und Stimmung über seine Lehrjahre: er mußte am besten fühlen, wie er sich dabei stand, er mußte wissen, wie die Stuttgarter Schule auf seine geistige Entwicklung wirkte. Er beneidete, wie aus den drei Briefen an Moser [2]) hervorgeht, den freien Menschen, dem ein freies Feld der Wissenschaft geöffnet ist, als Sklaverei empfand er jene Fesseln u. s. w. Diese seine Empfindung, sein Gefühlszustand sind bedeutsam für die Beurteilung seiner Art zu arbeiten, seiner geistigen Entwicklung und somit seiner

---

[1]) Ankündigung der „Thalia" 1784 (im Deutschen Museum).

[2]) Schillers Briefe mit geschichtlicher Erläuterung (Berlin), Seite 5 und 6 (1773, 1774, 1775).

ganzen geistigen Verfassung: gehindert an der freien Ausübung dessen, wozu der Geist ihn trieb, der Dichtkunst, seiner ersten und letzten Liebe, flüchtete er auf das weite, erlaubte Gebiet philosophierender Betrachtung. So nur können wir uns jene von den Professoren getadelten „Ausschweifungen" erklären, nur so wird uns die ganze dichterisch-philosophische Eigenart Schillers in ihren Grundlagen bis zur höchsten Ausreifung erklärlich. Aber auch so nur können wir die bald folgende furchtbare Explosion der angesammelten Zündstoffe in Schillers überreizter Seele einigermaßen verstehen: jenes schrecklich-genialische Toben des entfesselten „Sturmes und Dranges" in den Gedichten der Anthologie vom Jahre 1782 und den „Räubern". Es war wie ein lange verhaltenes Gewitter, das plötzlich losbricht in furchtbarer Pracht, und lange noch nachgrollt in späteren Werken. Aber Klarheit und Stille des Bewußtseins konnte auch diese Entladung nicht bringen. Denn zwei Gebiete, die zu so ganz verschiedener Bethätigung der Geisteskräfte auffordern, so lange vermischt und ineinander geschoben zu haben, mußte sich rächen: Unklarheit und Unsicherheit in beiden war die notwendige Folge, Schiller war so weder Philosoph noch Poet; Sichtung und Sonderung des jedem Gebiete Eigentümlichen mußte früher oder später erfolgen; die Art, diese Scheidung vorzunehmen, war Schiller von seiner philosophischen Schulung her geboten und gegeben; und so konnte dann vielleicht die philosophische Reflexion wieder gut machen, was sie dem naiven Bewußtsein des angehenden Dichters durch eine mehr oder minder unfreiwillige, getrübte Beschäftigung mit ihr geschadet hatte: ein Spielen möchte ich diese nennen.

Dies alles mußte gleich hier hervorgehoben werden, nicht sowohl zum Verständnis seiner frühesten Entwicklungsphase als zu dem seiner Geistesart überhaupt, die er selbst treffend charakterisiert hat in seinem Briefe an Goethe vom 31. August 1794 mit den Worten: „Gewöhnlich übereilt mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte."

Aus jener Stimmung, die ich zu erklären mich bestrebte, gingen nun die ersten philosophierenden Jugendversuche des Karlsschülers hervor. Sie waren teils Festreden, teils philosophisch-medizinische Dissertationen; in ihnen sind verhüllt und miteinander verknotet die unscheinbaren Keime seiner geistigen Entwicklung unsicher ausgestreut. Hier, wo es sich um eine Spezial-Untersuchung über die Entwicklung von Schillers Ästhetik handelt, kann es unsere Aufgabe nur sein, alle diese Schriften auf ihren ästhetischen Gehalt und ästhetisierende Tendenzen zu prüfen, namentlich festzustellen, worin diese Untersuchungen noch in seinen späteren ästhetischen Anschauungen ihre Nachwirkung hatten. Und da wird es sich zeigen, daß, wie in dem Entwicklungsgange Schillers überhaupt, „in der Ausübung und Wechselwirkung seiner Thätigkeit als Dichter, Geschichtschreiber und Philosoph ein großartiger Zusammenhang von genialer und durchdachter Folgerichtigkeit" [1]) herrscht, dies vorzüglich von der Kontinuität seiner ästhetischen Anschauungen gilt. Die Beziehungen von Schillers Jugendphilosophie zu den Lehren anderer jedesmal hervorzuheben, liegt außerhalb unserer Aufgabe. An sich schon erscheint ein

[1]) Kuno Fischer, Schiller als Philosoph (Heidelberg 1891) I, Seite 25.

solches Forschen undankbar; läßt es sich doch oft gar schwer bestimmen, ob überhaupt und wie solche Beeinflussungen stattgefunden haben. Vieles, ja das meiste, läßt sich aus den Trieben und den Anschauungen der Zeit ableiten; ein jeder, auch der Geistesgewaltigste, wächst an diesen empor, er lebt und atmet, ein Kind seiner Zeit, in ihrer geistigen Atmosphäre. Was der Mensch so in seinen Ideenkreis, oft unbewußt, mit aufnimmt, erhält erst sein eigentliches Interesse und seine Bedeutung durch die Art der Verarbeitung: der neue Besitzstand, das Eigengewordene, läßt dann kaum mehr auf die mageren Quellen schließen, aus denen solcher Reichtum geflossen.

Am bestimmtesten aber und zugleich für Schillers geistige Persönlichkeit charakteristisch — deshalb erwähnen wir ihn — war der Einfluß, den der englische Moral-Philosoph Shaftesbury auf ihn zu üben vermochte. Allerdings nicht in unmittelbare Berührung kam Schiller mit der Lehre des Engländers [1]), sondern durch die Vermittlung von Ferguson-Garve, zu deren Studium er durch seinen Lehrer, den anregenden Eklektiker Jacob Friedrich Abel eingeführt wurde; auch die erste Bekanntschaft mit Shakespeare verdankte der Karlsschüler diesem väterlichen Freunde. — Ferguson hatte es unternommen die Lehre Shaftesburys, die auf Beobachtung und origineller Anschauung, auf innigem Kunstverständnis beruhte, in systematischen Zusammenhang zu bringen. Die ästhetische Hauptlehre des englischen Philosophen findet in dem immer wiederkehrenden Satze: all beauty is truth ihren

[1]) Vergl. Schillers Brief an Caroline von Beulwitz vom 27. November 1788.

prägnanten Ausdruck. Damit sind Ethik und Ästhetik in enge Beziehung gebracht: der Mensch muß nach Wahrheit und Tugend streben, nach innerer Harmonie, denn after all, the most natural beauty in the world is honesty and moral truth. „Die Thatsache des inneren Maßes wird wie eine künstlerische Thatsache empfunden; sie wird angewandt als ethische Norm."[1]) Als innere Harmonie wird eben das empfunden, was den normalen Zusammenhang des Menschen mit den Menschen und mit der gesamten Natur darstellt. Und je nach seiner Stellung zu diesem Zusammenhang, dem „System aller Dinge", bestimmt sich die sittliche Qualität des Menschen: wirklich und unbedingt schlimm ist nur, was keinem Zusammenhang im ganzen Weltall dient. Da nun das ganze Weltall ein harmonisches Ganze, das größte Kunstwerk ist, ein lebendiges Ineinanderwirken von Trieben und Kräften, so wird jeder einzelne durch Ausgestaltung seines eigenen Innern, durch den progress of the soul towards perfection, zu der Harmonie des Ganzen beitragen. Diese innere Harmonie und Schönheit leidet durch jede schlimme That; dissonance und disproportion werden die Folge sein. Die Kunst, die ihrem inneren Wesen nach Gestaltung ist, kann auch das Leben veredeln und gestalten. Deshalb wird die möglichst reiche Anschauung, die der Mensch von dem Weltplan und seiner künstlerischen Vollendung gewinnt, ihn zum vollkommensten und glückseligsten zu machen.[2])

„Durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hin er-

---

[1]) Vergl. Heinrich v. Stein. Die Entstehung der neueren Ästhetik. Seite 168.

[2]) Vergl. dazu Heinrich v. Stein, a. a. O. Seite 143 ff.

hält sich diese Zusammenfügung des Ethischen und Ästhetischen".[1]) Solch' edle Ansichten von Natur und Kunst fanden in dem Herzen des gemütvollen, nach Glück und Liebe dürstenden Jünglings eine gastfreundliche Stätte, einen aufnahmebereiten Boden; sie schlugen denn auch tief Wurzeln, um dann eigenartige Früchte zu bringen. Die Shaftesburyschen Begriffe: Harmonie, Glückseligkeit, Vollkommenheit, Liebe, sie sind es, die seine kleine Welt ausmachen — die „Liebe" besonders bietet ihm unendlichen Anlaß zu den mannigfaltigsten Anwendungen und Beziehungen. Auch Rousseaus Einfluß auf Art, Gestaltung und Anwendung dieser Begriffe darf nicht unterschätzt werden.[2])

Gleich in seiner ersten Rede[3]) („Ob Freundschaft eines Fürsten dieselbe sei, wie die eines Privatmannes?") fällt uns die Definition der Freundschaft als „der Harmonie der Neigungen" auf; „ihn, den Fürsten," reißt Harmonie der Seele, Bestreben nach Tugend, Bestreben durch die ganze Natur in all' ihre

[1]) Vergl. dazu Heinrich v. Stein, a. a. O. Seite 143 ff.

[2]) Vergl. dazu Kuno Fischer, Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen. Seite 19 ff.

[3]) Diese Rede gilt als apokryph. Mit Recht schließt man auch daraus (vergl. z. B. J. Minor, Schiller I, Seite 227), daß sich die Reden aller Schüler der Militärakademie in den „Vorstellungskreisen und Begriffssphären" der schottischen Philosophen bewegten; daß es eine durch den Unterricht der Akademie vermittelte Ideenmasse nach Form und Bestand bildete. Gut; so rechnen wir das in der Rede Enthaltene nach Form und Inhalt zu dem, was Schiller mit den anderen von seinen Lehrern empfangen hat. Das Wichtige und Eigentümliche besteht aber dann darin, wie Schiller es in sich aufgenommen, verarbeitet und festgehalten hat, und darin, daß in diesem Nährboden ihm kongenialer Ideen sein Geist tief Wurzel fassen konnte.

innersten Seiten nur Einklang zu bringen, zu dem Freunde hin". Freundschaft ist dem in solcher Gelegenheitsrede sich ausschwärmenden Zögling „der himmlische Trieb, der das Weltall verbindet", sie ist das Mittel, der Weg zur Vollkommenheit (= Schönheit) und Glückseligkeit. Vom teleologischen Gesichtspunkt wird hier wie in allen folgenden Jugendschriften das Ästhetische betrachtet. Überall sieht er sich veranlaßt kraft seiner im tiefsten Grunde künstlerischen Natur ethische Reflexionen in das Gewand ästhetischer Begriffe und Ideen zu hüllen.

Weiter parallelisiert er die künstlerische Erziehung mit der sittlichen: wie das Anschauen von Meisterstücken den Menschen an Schönheit und Harmonie gewöhnt und seinen Geschmack zum schönsten bildet, wie die ästhetische Erziehung ihn zum „Feind der Häßlichkeit und des Mißklanges", zum „Freund und Anbeter der Schönheit und Harmonie" macht, so verfeinern und vervollkommnen Tugend und edle Beispiele des Menschen Seele. Tugend wird ihm „entzückender Wohllaut", Laster empörender, quälender Mißlaut!"[1])

Ähnliche Gedanken kehren wieder in der zweiten Festrede („Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstand zur Tugend?")[2]), wo er die Tugend „das harmonische Band von Liebe und Weisheit nennt".[3]) Da aber Liebe und Weisheit das Wesen Gottes in Bezug auf seine Geschöpfe sind, so ist Tugend „Nachahmerin Gottes". Zweck des Menschen ist daher Nachahmung Gottes

[1]) Vergl. dazu Schillers „Raphael und Julius".

[2]) Schillers W. W. I, 61 ff.

[3]) Vergl. unten.

und vollständiges Umfassen seines Meisterwerkes. Dieser Gedanke ist es, der in allen folgenden Arbeiten immer klarer und ausdrücklicher wiederkehrt und auch den Ausgangspunkt für Schillers Schrift über die Wechselwirkungen zwischen Leib und Seele, für die Philosophie der Physiologie[1]), bildet. Wenn er hier ausführt: „Eine Seele, die bis zu dem Grade erleuchtet ist, daß sie den Plan der göttlichen Vorsehung im ganzen vor Augen hat, ist die glücklichste Seele", so ist das auf ethischem Gebiete derselbe Grundsatz, den er später in seiner Rede „Über das gegenwärtige Deutsche Theater" als künstlerischen dem Dichter ans Herz legt: den ganzen Umriß der Welt ins Auge zu fassen, und die Harmonie des Ganzen auch den „Ameisenaugen" näher zu bringen.[2]) Den Wert des künstlerischen Wirkens also setzt er hier in das vollständigste nachschaffende Umfassen und Anschauen des Schöpfungsplanes; das Kunstwerk, das diesen am besten veranschaulicht, trägt den Preis davon; das Glück aber, d. h. die höchste Tugend, in die Erkenntnis und Nachahmung des ewigen Wesens.

An sich war es, wie man sieht, ein ziemlich reiner, würdiger Begriff von künstlerischer Nachahmung, mit dem der junge Dichter, wenn auch nur theoretisch, ins Leben einsetzte.[3]) Die Thatsache aber, daß ethische und ästhetische Anschauungen bei ihm auf diesem gemeinsamen Boden wurzelten, wird noch klarer, wenn wir in dieser philosophisch-physiologischen Abhandlung lesen: „Wenn der Mensch das Ganze aus dem Einzelnen hervorfinden soll,

---

[1]) W. W. I, 71 ff.

[2]) Vergl. unten.

[3]) Vergl. unten.

so muß er jede einzelne Wirkung empfinden; die Welt muß auf ihn wirken" und wieder in jener Rede: „Der Dichter bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen, von der Symmetrie des Teils auf die Symmetrie des Ganzen vor, und lasse uns letztere in der ersteren bewundern."

Auch Ansichten, die in ganz späten philosophischen Schriften Schillers noch ihre Nachklänge und Weiterbildungen haben, tauchen hier bereits auf. Denn wenn er in der „Philosophie der Physiologie" sagt [1]), daß Vollkommenheit, Überschauung, Forschung, Bewunderung des großen Planes der Natur ein Ziel sei, zu dem „alle Vergnügungen der Sinne sich durch mancherlei Krümmungen und anscheinende Widersprüche hinneigen", so können wir darin eine Analogie mit der idealistischen Ansicht erblicken, daß dem Menschen „der Weg zur Gottheit, wenn man einen Weg nennen könne, was niemals zum Ziele führt, in den Sinnen aufgethan" sei. [2]) Auch sieht sich Schiller hier zum erstenmale vor die Frage gestellt, was die ästhetischen Gefühle zur Ausgestaltung und Vervollkommnung unseres Seelenlebens beizutragen vermögen [3]), ein Thema, vom jungen Kandidaten angeschlagen, das der gereifte Denker nach Jahren wieder aufnehmen, ausweiten und vertiefen sollte.

Die dritte in der Akademie gehaltene Rede („Die Tugend in ihren Folgen betrachtet"), obgleich auf

[1]) Vergl. unten.

[2]) Vergl. den 11. Brief über ästhetische Erziehung. W. W. X. Seite 186; und K. Tomaschek, Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft,. 1862; Seite 6.

[3]) Vergl. Kuno Fischer, Schiller als Philosoph I, Seite 38. 39.

denselben Grundgedanken beruhend wie jene ersten, ist dadurch noch bemerkenswert, daß sie die Stellung des Einzelwesens zum großen Ganzen näher betrachtet und bestimmt. Durch die Tugend, d. i. das Streben dem Urbild der Gottheit ähnlich oder gleich zu werden, arbeitet der einzelne nach seiner eignen Vollkommenheit und Glückseligkeit hin, aber er trägt auch als „Bürger des großen Weltsystems", in dem alles so aufeinander wirkt und ineinander greift, daß Harmonie im ganzen und Vollkommenheit im einzelnen entsteht, zur Vollkommenheit dieses Systems bei. Daher sind alle moralischen Handlungen, Gedanken und Empfindungen zu bestimmen nach dem Wert ihres Einflusses auf das Ganze: jede Handlung muß mit dem Wesen des Unendlichen übereinstimmen und mit seinen Absichten harmonisch gehen. Man kann hier schon in der Seele des Jünglings die Disposition finden, die den reifenden Mann so fähig machen sollte, sich in die Lehre Kants hineinzuleben. Denn ein Jüngling, der dem Menschen das Gesetz aufstellte, dem egoistischen Selbstgenusse zu entsagen, der jede Empfindung des Individuums mit dem Ganzen in Übereinstimmung wollte und so dem einzelnen nur Wert und Wichtigkeit beimaß, insofern sein Wesen der Ausdruck für den von der Natur geforderten Zusammenhang mit der Gattung wäre, ein solcher, sage ich, mußte sich in hohem Maße angezogen fühlen von einer Lebensphilosophie, nach der auch nur im Zusammenhang mit dem großen Ganzen und im Gehorsam gegen allgemeine Gesetze „unser kleines Selbst" seine Bestimmung erfüllt. [1])

---

[1]) Vergl. dazu „Über die tragische Kunst"; W. W. X, Seite 20; ferner unten.

Öfters noch wird es uns als ein Lieblingsthema Schillers begegnen: „das Leben in der Gattung, das Auflösen seiner selbst im großen Ganzen".[1]) Und in der Hauptsache finden wir hier bereits die Gedanken und Ideen, die in den bekannten Oden der Anthologie (z. B. den Lauraliedern, Freundschaftsode) und noch später in der Theosophie des Julius energisch-überschwänglichen Ausdruck fanden: die Liebe ist ihm der Trieb und die Kraft, welche die Welt der Geister zueinander neigt und in Harmonie zusammenhält.

Seine letzte, bedeutendste und umfangreichste Arbeit aus der Zeit der Karlsakademie ist die „Magister-Dissertation" vom Jahre 1780: „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen". In ihr wird weniger die Art und die Möglichkeit der Verbindung von Leib und Seele, wie in der Philosophie der Physiologie, zu ergründen gesucht, als „vielmehr der Nachweis der Thatsache dieser Verbindung und des Wertes derselben für die Vollkommenheit des endlichen Geistes" zu konstatieren unternommen.[2]) Es kehren im allgemeinen dieselben moralisch-ästhetischen Lehren wieder wie in den bereits behandelten Arbeiten, aber ein Fortschritt verrät sich in bestimmterem Ausdruck, der auf eine vertiefte Denkweise zurückschließen läßt. Gleich anfangs, wo er in seinem „Elementarsatz" über die Bestimmung des Menschen Mittel und Wege dazu angiebt, tritt feiner und fester zugleich die ästhetisierende Tendenz auf: „Vollkommenheit des Menschen liegt in der Übung seiner

[1]) Vergl. z. B. den Brief an Caroline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788.

[2]) Vergl. Tomaschek, a. a. O. Seite 8.

Kräfte durch Betrachtung des Weltplans; und da zwischen dem Maße der Kraft und dem Zweck, auf den sie gerichtet ist, die genauste Harmonie sein muß, so wird Vollkommenheit in der höchstmöglichen Thätigkeit seiner Kräfte und ihrer wechselseitigen Unterordnung bestehen". In dem philosophischen Teile der Arbeit sucht Schiller zu erklären, in welcher Weise die „anscheinende Verwirrung und Planlosigkeit, durch die sinnlichen Empfindungen hervorgerufen, in Harmonie und höchste Schönheit sich auflöse". Die Thätigkeit des Geistes hat ihren ersten Impuls in den tierischen Trieben; Aufgabe des Geistes kann es demnach nicht sein die Triebe auszurotten, diese sollen vielmehr jenen dienen und so die sichere Grundlage zur stetig fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes abgeben. An der Hand der Geschichte des Individuums wird nachgewiesen, wie aus den tierischen Trieben allmählich sich geistige Handlungen und Ideen bilden und diese, anfänglich nur Mittel zum tierischen Zweck, sich Selbstzweck werden: der Mensch hat den Wert geistiger Vergnügungen entdeckt.[1])

„Zum erstenmal genießt der Geist,
Erquickt von ruhigeren Freuden ..."

heißt es in den Künstlern.

Analog dieser Entwicklung des Individuums geht die des ganzen Menschengeschlechts, aufsteigend aus den instinktbeherrschten Tiefen der rohen Naturvölker zu den Höhen der geselligen Kultur. Die ersten Künste, die heilsamen, werden hergeleitet aus dem Kennenlernen der Naturkräfte, zum Wohle des Tieres im Menschen. „Der

[1]) Vergl. damit den Begriff „Betrachtung" in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Körper zwang den Geist, auf diese Erscheinungen um ihn her zu achten; so machte er ihm die Welt interessant und wichtig, weil er sie ihm unentbehrlich machte." Im weiteren Verlauf der Entwicklung lernen „die Künstler der Natur ihre Werke ab, Schönheit und Harmonie veredeln Sitte und Geschmack und die Kunst geleitet zur Wissenschaft und Tugend hinüber". So führt Schiller alle Künste, Wissenschaften und den Staat auf den ersten Ansporn des Körpers, die Sinnlichkeit, zurück: „der Mensch mußte Tier sein, ehe er wußte, daß er ein Geist war; er mußte im Staube kriechen, ehe er den Newtonischen Flug durchs Universum wagte. Der Körper also der erste Sporn zur Thätigkeit, Sinnlichkeit die erste Leiter zur Vollkommenheit". Das Thema der „Künstler" ist hier in diesen Ausführungen schon gegeben; die nämliche Grundanschauung vom Werdegange der Menschheit liegt auch später noch in den Briefen über ästhetische Erziehung vor.

Bemerkenswert und für Schillers tragische Grundstimmung charakteristisch[1]) ist ferner die Rolle, die in der Magisterdissertation den schmerzhaften Empfindungen zuerkannt wird: sie erwecken Abscheu vor diesem Übelstande, und durch die Begierde, ihn loszuwerden, gerät der Wille in Thätigkeit, durch die Thätigkeit einer einzigen Kraft werden alle übrigen in Wirkung gesetzt. Der physische Schmerz ist „der erste Stoß, der erste Lichtstrahl in der Schlummernacht der Kräfte, tönender Goldklang auf die Laute der Natur".

Daß der Mensch „Vergnügen bei Vollkommenheit", „Mißvergnügen bei Unvollkommenheit" empfinde, ist ein

[1]) Vergl. Kuno Fischer, Schiller als Philosoph I, Seite 43.

Satz, der unter anderem auch schon in der Philosophie der Physiologie berührt wurde; hier wird er gemäß der wechselseitigen Abhängigkeit der beiden Naturen dahin erweitert, daß „geistige Lust" und „geistige Unlust" stets auch von den entsprechenden körperlichen Empfindungen und Stimmungen begleitet seien und ebenso umgekehrt. „Vollkommenheit ist jederzeit mit Lust verbunden" (§ 12); da aber Vollkommenheit (nach § 2) in der höchstmöglichen Thätigkeit der Kräfte und ihrer wechselseitigen Unterordnung besteht, so haben diese „geistige Lust" im Gefolge: auch sonst und namentlich in den Briefen über ästhetische Erziehung werden wir diese Begriffe im erweiterten Zusammenhang seiner Schönheitslehre wieder auftauchen sehen; wir erinnern hier nur an jenen Zustand, der nach Schiller in dem schönheitschauenden Subjekt erzeugt wird.

Wenn die Stimmungen des Geistes den Stimmungen des Körpers folgen, so müssen naturgemäß auch Land und Klima auf die Bildung der Menschen und Nationen einen gesetzmäßigen Einfluß haben. „Die Bewohner düsterer Gegenden trauern mit der sie umgebenden Natur; der Mensch verwildert in wilden, stürmischen Zonen, lacht in freundlichen Lüften und fühlt Sympathie in gereinigten Atmosphären. Nur unter dem feinen griechischen Himmel gab es einen Homer, einen Plato und Phidias; dort nur standen Musen und Grazien auf, wenn das neblichte Lappland kaum Menschen, ewig niemals ein Genie gebiert." Um ein Volk aufzuklären, muß man demnach „seinen Himmel verfeinern". Diese Ansichten sind bei Schiller nicht neu [1]; sie hängen mit dem festen Be-

[1] Vergl. die Rede über die Freundschaft. W. W. I, Seite 35.

stande seiner Grundanschauungen vom Wesen der Entwicklung der Menschheit zusammen: an sie müssen wir uns erinnern, wenn wir seine Ästhetik in ihrem Werden begreifen wollen, über „die Künstler" hinaus bis zu den Briefen über ästhetische Erziehung.[1])

Noch eins müssen wir aus seinen medizinisch-philosophischen Studien heraus in unseren Zusammenhang stellen: Die Bemerkungen, die er über die Leidenschaften (Affekte) und ihren Einfluß auf die körperlichen Gebärden macht. Die Leidenschaften haben ihren Grund in den tierischen Empfindungen; man kann ihrer Herr werden oder wenigstens sie abschwächen, aber nur durch Denken und Betrachtung. Sie ganz tilgen ist unmöglich und widerspräche ja auch der weisen Harmonie der Weltordnung, ihrer Zweckmäßigkeit. Die Ausprägung der Leidenschaften auf der Außenseite des Körpers führt Schiller auf die „innige Korrespondenz der beiden Naturen", die ihm ja von vornherein feststeht, zurück. Wichtig ist es für den jungen Dramatiker, bezeichnend für den werdenden Schöpfer von Gestalten wie Franz Moor, Fiesko und andere, daß er dem Einflusse der edelsten und häßlichsten Erregungen der Seele auf die augenblickliche Gesichtsbildung und Körperhaltung nachspürt; daß er ferner zeigt, wie sich erneuernde, dann „zur Fertigkeit gewordene" Affekte in dauernden Charakter übergehen und dem Antlitz des Menschen feste, bleibende Züge eingraben: sie sind im Gegensatz zu dem angebornen Gesichte des Menschen das durch den „Consensus" der beiden Naturen Gewordene:

---

[1]) Vergl. auch Schillers Brief an Dalberg-Mannheim vom 4. Juni 1782; Antikensaal und anderes mehr.

durch das Spiel der Affekte wird es deuteropathisch hervorgerufen als ein zweites Gesicht und wird dann organisch. Abgesehen von der bereits angedeuteten praktischen Verwertung dieser Studien in den folgenden dramatischen Werken, werden wir auch in Schillers ästhetischer Theorie später noch Nachwirkungen dieser Ansichten feststellen können. So besonders in der Schrift über Anmut und Würde da, wo es sich um den Ausdruck des Charakters und dergleichen in den Bewegungen der menschlichen Gestalt handelt: die dort verwertete Lehre von den „verfesteten Bewegungen" hat hier bereits ihr Vorspiel.

Auf diese Jugendarbeiten Schillers einen Blick zu werfen war notwendig; denn in ihnen tauchen vereinzelt und keimartig oder in verschiedenartigen Zusammenhängen diejenigen Anschauungen und Ideen auf, in welchen der Dichter noch jahrelang leben sollte; deren Elemente, wie wir sehen werden, noch bis in die Zeit seines spekulativen Höhestandes zu immer neuen Komplexen und Vorstellungsreihen sich zusammenfügten: Neues wird eindringen, das Alte sich klären und sichten, die Gruppen und Geflechte sich scheiden und lösen, um in neue Bildungen überzugehen — aber immer werden jene Grundlagen wieder durchschimmern. Schillers geistige Entwicklung war eben ein Sichselbstentwickeln in voller Bedeutung des Wortes.

Die Anlehnung an Shaftesbury-Ferguson ist zu einleuchtend, als daß wir nähere Vergleiche anstellen sollten: soviel ist sicher, die englische Moralphilosophie hatte hier nur auf eine kongeniale Seele zu wirken, auf deren fruchtbarem Boden die ausgestreute Saat rasch eigenartige, deutsche Früchte trug. Was bei dem gereiften,

klaren Geiste Shaftesburys eine lichtvolle einheitliche Anschauung des Lebens und der Natur in ihren moralisch-ästhetischen Bezügen war, das wurde von Schiller in seinen Elementen erfaßt und durcheinander geschüttelt, aber so, daß stets ein neues, schönes Bild, ähnlich wie in einem Kaleidoskop, entstand. Der heimliche Dichter, der ästhetisch fühlende Mensch drängte Schiller, in die ethische Welt Schönheit und Harmonie hineinzublicken und den ethischen bezw. philosophischen Gedanken in die ästhetische Form zu hüllen. Der Poet verleugnete sich auch dabei nicht, insofern der Schriftsteller auch in diesen Jugendarbeiten schon sein Individuum abgedrückt hat. Daher werden sie immer einen von ihrem logischen Inhalt unabhängigen Effekt machen, ein Wort, das überhaupt von allem gilt, was Schiller in philosophischer Art geschrieben hat. [1])

Von nachhaltiger Wichtigkeit für Schiller war ferner die Erkenntnis, wie unbestimmt und unrein sie auch noch war, daß das Künstlerische als seelische Macht Kultur schaffe.

In der erkennenden und schaffenden (gestaltenden) Nachahmung des Schöpfers und seines Werkes sah er, der selbst ein Schöpfer zu werden die Kraft und den Trieb spürte, das Heil des Menschen, sein höchstes Glück. Und da gewinnen seine physiologischen Studien eine besondere, kräftig nachwirkende Bedeutung, wenn wir ihn später noch auf den durch die Sinne erschlossenen Weg zum Ideal werden hinweisen sehen; wenn wir ihn bestrebt finden werden, den Sinnen zu geben, was den Sinnen ist. Damit war für den Ästhetiker sowohl als

[1]) Vergl. Schillers Brief an Fichte vom 3. und 4. August 1795.

den Dichter ein Vorteil errungen: dem allzusehr von der Erde wegstrebenden Geiste war mit der Erkenntnis des „Rechtes der Sinnlichkeit" das Gebot und die Pflicht auferlegt, dieses Recht zu achten und zu wahren. Und wir werden sehen, wie er Kant gegenüber dieses Recht wahrt, wie er denn auch als Künstler nicht anders konnte.

Schließlich tritt hier bereits jene Grundanschauung Schillers von der fortschreitenden Entwicklung vom Sinnlichen zum Geistigen auf: in den „Künstlern" hat er ihr dann den geschlossenen poetischen, in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen den philosophischen Ausdruck geliehen.

Und so sehen wir denn Schillers Jugend ausgefüllt von zwei Idealen, dem moralischen und dem ästhetischen, zwei Idealen, die dem jugendlichen Gefühlsmenschen in ein und dasselbe zerronnen und verwachsen sind, die gegenseitig einander auslösen und bedingen. Der Shaftesburysche Satz: „Sittlichkeit ist Schönheit" ergiebt sich als das Resultat der Betrachtungen über Schillers akademische Zeit. Wir werden sehen, wie Schiller sich weiter dazu verhalten wird.

---

2. Der Stürmer und Dränger.

Mit der Entlassung Schillers aus der Akademie (am 14. Dezember 1780) beginnt die Zeit der freieren dichterischen Produktion: das lange verhaltene Feuer brach nun aus, in wildem Strom ergoß es sich über ganz Deutschland. Der in der Schule der Gemütsphilosophie erworbene Ideenvorrat wurde nun auch in dichterischen Arbeiten verwertet. So finden wir in den Gedichten der Anthologie vom Jahre 1782 und in den Erstlingsdramen vieles, worauf wir schon durch die Jugendphilosophie vorbereitet waren; in noch bestimmterer, aber ausgedehnterer Fassung werden uns diese Ideen in den „Philosophischen Briefen" (Theosophie des Julius) entgegentreten. Verkörpert hat Schiller die Ideale seiner Jugend, seinen Freiheitsdrang in den Gestalten seiner nun folgenden Dramen (einschließlich Don Carlos).

Aus den Vorreden und der Selbstkritik der Räuber läßt sich manches über seine damalige Auffassung von Kunst und Kunstübung entnehmen: Lessings Einfluß ist in der Selbstrezension unverkennbar.[1]) In den „Räubern" selbst zeigt sich Schiller noch als echten Sohn von „Sturm

[1]) Vergl. J. Minor, Schiller, Sein Leben und seine Werke (1890) I, Seite 509 ff.

und Drang"; aus dem Geiste eines kraftgenialischen, schonungslosen Naturalismus ist das Drama gezeugt: der Dichter will, wie er in seiner Vorrede gesteht, „ein getreuer Kopist der wirklichen Welt sein und sich fern halten von allen idealischen Affektationen"; dem Wollen nach also eine Art bewußt tendenziöser Reaktion gegen die ihm natürliche Art die Dinge aufzufassen und zu gestalten. Der Stoff, das Einzelne, die Charakteristik gehen ihm über alles — die Form des Ganzen, die Komposition wird darüber vernachlässigt. In der Selbstkritik aber hat er den Standpunkt des „getreuen Kopisten" theoretisch bereits überschritten[1]): denn da verlangt er von seinem Drama mehr „Anstand" und „Milderung" und überhaupt kritischere Auswahl in den Stoffen nach ihrer ästhetischen Brauchbarkeit. „Ich habe Räuber geschildert, und Räuber bescheiden zu schildern, wäre ein Versehen gegen die Natur!" wendet der Verfasser ein. „Richtig, Herr Autor! Aber warum haben Sie auch Räuber geschildert?" antwortet ihm der Selbstrezensent. Auch jenes Hängen am Detail, das Hineindrängen zu vieler Realitäten, die den Haupteindruck belasten, tadelt er schon in der Selbstkritik; ein Hang dazu verblieb ihm zwar immer. Aber in der Folge hat Schiller doch immer sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, die Üppigkeit oder gar Überladung mit Einzelheiten durch die Kunst und die Einheit des Ganzen zu verdecken, so daß man nicht von der Hauptidee auf das Nebensächliche abgezogen werde.[2]) Unter dem Einfluß Körners und der Übung strenger Selbst-

[1]) Vergl. oben Seite 14, 15.

[2]) Vergl. Briefwechsel mit Körner, II, Seite 36; Briefwechsel mit Wilhelm v. Humboldt, Seite 38.

beschränkung ist ihm denn auch die Klärung in praktischer und theoretischer Hinsicht immer mehr gelungen.

Erwähnt sei noch, daß Schiller in der Vorrede sich zum erstenmal öffentlich gegen die einengende Regel des Franzosen und auch gegen die „allzuengen Pallisaden des Aristoteles und Batteux“ ausspricht. In der Stille des Bauerbacher Aufenthalts mußten Bücher dem Einsamen die Menschen ersetzen. Außer Schriften, die seine dramatischen Pläne fördern oder seinem philosophischen Interesse dienen sollten, sucht er auch hier, durch die Lektüre kritischer und theoretischer Schriften Einsicht in das Wesen der Kunst zu erhalten und seinen Geschmack zu läutern. Der Laokoon und die Dramaturgie Lessings, „das Lehrbuch des Batteux, welcher die Kunst als Nachahmung der schönen Natur betrachtete und mit diesem Fundamentalsatz dem Dichter der Räuber so schroff gegenüberstand“ [1]), Du Bos' „Betrachtungen über die Poesie und Malerei“, Humes Grundsätze der Kritik und andere wurden zum Studium ausersehen. Minor erkennt hierin mit Recht das Bestreben des jungen Dichters, unmittelbar nach den elementaren Ausbrüchen seiner Dichtung Verständigung mit der Theorie und mit den Regeln zu suchen, ein Bestreben, das schon in der Selbstrezension zu finden ist.

Wie sich Schiller die Kunst, insbesondere die Bühne, im Dienste der Civilisation und Moral dachte, darüber sind uns zwei Aufsätze rhetorischer Natur Zeugen. Die eine ist die Abhandlung „Über das gegenwärtige deutsche Theater“ aus dem „Wirttemberger Repertorium der Litteratur“ (1782), also noch in die Stutt-

---

[1]) Vergl. hierzu J. Minor, a. a. O. II, Seite 72 ff.

garter Zeit fallend; die andere ein Vortrag, gehalten am 26. Juni 1784 in der „Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft" zu Mannheim über das Thema: „Was kann eine gute stehende Schau-Bühne eigentlich wirken?" („Die Schau-Bühne als moralische Anstalt betrachtet.")

In der Stuttgarter Abhandlung eifert Schiller gegen die schlimmen Zustände des damaligen deutschen Theaters und der dramatischen Kunst. Das Drama sollte sein ein offener Spiegel des menschlichen Lebens, worin die unabsehbare und für unsere Augen verworrene Unendlichkeit der Natur (des wirklichen Lebens) zusammengedrängt und einheitlich zurückgeworfen wird [1]): und so sollten sich vermöge der sinnlichen Anschauung, die „lebendiger ist denn nur Tradition und Sentenzen", nachdrücklich „reinere Begriffe von Glückseligkeit und Elend" in die Seele prägen. [2]) So sollte es sein, ist aber nicht so! Gestört wird diese Wirkung erstens durch das Publikum selbst. Denn solange dieses, anstatt Kunstverständigkeit und richtige Bildung mitzubringen, nur Befriedigung seiner sinnlichen Triebe und seiner Langeweile sucht, so lange dient das Schauspiel zum bloßen Zeitvertreib und arbeitet „für Toilette und Schminke", während es doch eine Schule sein sollte, als „Schwester von Moral und Religion".

Aber nicht das Publikum allein, zweitens auch der Dichter trägt seinen Teil an der Schuld. Es herrschen

---

[1]) Vergl. oben Seite 14.

[2]) Vergl. Lessing, Hamburger Dramaturgie, 70. Stück; ferner Aristoteles, Poetik 6: „... Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen (bloß als solchen), sondern von Handlung und Leben; nun liegt aber im Handeln Glückseligkeit und Unglückseligkeit."

„zwei vorzügliche Moden im Drama", zwischen welchen Wahrheit und Natur liegen: der „leidige Anstand", die Über-Kultur und übertriebene Empfindsamkeit der französischen Art bildet den Gegensatz zu der Plumpheit und allzunatürlichen Nuturnachahmung (Naturvergrößerung) der Unsrigen und der Engländer. Das Schöne wird wie früher das Vollkommene auf sittlichem Gebiete in Harmonie und Symmetrie gesetzt.

Als dritter Vergewaltiger am Schönen und der Kunst hat der Schauspieler zu gelten.[1]) Anstatt Sympathie mit der Handlung, mit dem Stücke zu wecken, haben es die Schauspieler bloß auf Bewunderung ihrer selbst und ihrer Reize abgesehen: Effekthascherei ist die Seele ihres Spiels, womit sie zugleich dem Publikum und seinen schlimmen Ansprüchen entgegenkommen. Das Mechanische im Mienenspiel und in der Gestikulation der Schauspieler, die Abwesenheit aller „natürlichen Grazie" — woher rühren sie? Eben daher, daß jene ängstlich auf das Publikum achten, statt in ihren Rollen zu leben. Für Schiller gilt die innere Erregung, der Enthusiasmus des Schauspielers, als die Hauptsache, im Gegensatz zu Lessing im 3. Stück der Hamburger Dramaturgie. Denn der Schauspieler kann eher das Publikum ohne Nachteil vergessen, um ganz in der Idee seiner Rolle aufzugehen, als umgekehrt. Die Begründung dieser Ansicht entnimmt Schiller den im medizinischen Studium über die Wechselwirkung zwischen Leib und Seele erworbenen Gedanken; denn jener Korespondenz zufolge muß die echte, wahre Leidenschaft einer „gebildeten Seele" auch in den

[1]) So ruft Lessing einmal aus: „Wir haben keine Dichter, wir haben keine Schauspieler, wir haben kein Publikum!"

Organen des Körperlichen ihren entsprechenden wahren Ausdruck finden. Anmut, Grazie in den Bewegungen wurde ihm dann später die Offenbarung der „schönen Seele".

Schon oben[1]) bei Besprechung der zweiten Festrede und in der Vorrede und Selbstkritik der „Räuber" haben wir gesehen, was Schiller unter Nachahmung der Natur verstand. In den „Räubern" hatte er ein Gemälde, eine Kopie der wirklichen Welt geben wollen, kein Schauspiel, wie der Vorredner selbst betont: aber theoretisch hatte er sich über diesen groben Naturalismus bereits emporgeschwungen. Auch hier hält er fest an der geklärten Einsicht in das Wesen künstlerischer Nachahmung: die Dichtkunst soll die Natur nicht schlechthin nachahmen, sie soll sie so nachahmen, daß das Kunstwerk gleichsam ein Miniaturbild des großen, unendlichen Nachzuahmenden ist. „Bei der getreusten Kopie der Natur wird die Vorsehung verlieren, die auf das in diesem Jahrhundert angefangene Werk vielleicht im folgenden erst ihr Siegel drückt." Für die Verhältnisse von Harmonie hat der junge Schiller schon Auge und Sinn; formale Gesichtspunkte sind es, die ihn bestimmen, auf jene Verhältnisse Kunst und Schönheit gründen zu wollen: was hier unkritisch gleichsam geahnt ist, wird später ein Baustein in seiner Theorie des Schönen werden.

In der *zweiten* Abhandlung, der Rede über *die Bühne als moralische Anstalt*, führt Schiller das, was er in der ersten nur angedeutet, weiter aus: was er dort dem Theater gewünscht, nimmt er hier als vorhanden an und verbreitet sich über die notwendigen Wirkungen einer *guten* Bühne.

---

[1]) Seite 14 ff. 26.

Zwischen den beiden Aufsätzen liegt ein Zeitraum von mehr als zwei Jahren, die für Schiller voll der aufregendsten Wandlungen und Neuheiten waren, aber ihm auch manche gute Erfahrung sicherten: er hatte Welt und Menschen von neuen Seiten kennen gelernt und diese Erkenntnisse auf seine Weise zu geistigem Gute und künstlerischen Ansichten verarbeitet. „Fiesko“ und „Kabale und Liebe“ waren vollendet. Nach der wohlthuenden, befriedigenden Ruhe des Asyls zu Bauerbach kam der zweite Mannheimer Aufenthalt. Durch sein kontraktlich abgeschlossenes Verhältnis zur Mannheimer Bühne und zu Dalberg war Schiller jetzt gezwungen, sich über konkrete, praktische Forderungen seines Berufes, über praktisch-ästhetische und technische Fragen Rechenschaft zu geben.

Naturanlage und Erziehung waren ihm, wie wir gesehen haben, darin entgegengekommen, daß sie ihn über die Dinge reflektieren und sich allgemeine Begriffe bilden lehrten; hier, in dieser Schule sollte er sie anwenden und in ihren lebendigen Erscheinungen ausdeuten lernen.

In dieselbe Zeit wie diese rhetorische Leistung über das Theater fallen denn auch Schillers Plane zur „Rheinischen Thalia“ und zur „Mannheimer Dramaturgie“ (einer Monatsschrift), womit er die letzte Hand anlegen wollte, das Mannheimer Theater im Sinne Lessings zum Nationaltheater zu machen und dessen Ruhm zu befestigen.

Der Gedanke eines Nationaltheaters trieb ihn denn auch, eingangs seiner Rede zu fordern, die Gesetzgeber und Leiter eines Staates sollten sich der Bühne als der besten Erziehungsanstalt bemächtigen. Denn

der Mensch, dessen Kräfte geteilt sind zwischen „tierischen Verrichtungen und feineren Arbeiten des Verstandes“, verlangt, da er in keinem dieser Zustände fortgesetzt verharren kann, Unthätigkeit aber seiner Natur zuwider ist, „einen mittleren Zustand, der beide widersprechende Enden vereinigt, die harte Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmt und den wechselsweisen Übergang eines Zustandes in den andern erleichtert. Diesen Nutzen leistet überhaupt nur der ästhetische Sinn oder das Gefühl für das Schöne“.

Noch in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung“ werden wir Schiller einen mittleren Zustand begründen sehen, in dem die Ausgleichung der entgegengesetzten „Triebe“ durch den „Spieltrieb“ stattfindet.

Hier hat der weise Gesetzgeber einzugreifen und dieses Gefallen am Schönen als Werkzeug höherer Pläne zu benutzen: die Bühne ist es, die dem weisen Lenker des Staates am besten und vollkommensten als Mittel zum Zwecke dient, da sie „jeder Seelenkraft Nahrung giebt, ohne eine einzige zu überspannen und die Bildung des Herzens und Verstandes mit der edelsten Unterhaltung vereinigt“.

In ihrem Amte als sittliche Erzieherin unterstützt die Bühne Religion und Gesetze.[1]) Aber selbst da, wo die Wirkung dieser Faktoren versagt, hat die Bühne noch lange nicht aufgehört, Herz und Verstand zu bestimmen und zu lenken. Weisheit lehrt uns die mächtige Erzieherin, indem sie uns mit Verhängnissen und Schicksalen bekannt

---

[1]) Vergl. damit z. B. W. W. X, Seite 43 ff. aus den Vorlesungen über Einfluß und Wert des Geschmacks.

macht und im gegebenen Falle diese mit Fassung ertragen lehrt. Auch später noch, wo er vom Erhabenen handelt, schreibt Schiller dem Tragischen eine gleiche propädeutische Bestimmung und Kraft zu, indem er es eine „Inokulation des Schicksals" nennt.

Auch in der Aufklärung des Verstandes und Verbreitung der Humanität ist das Verdienst der Bühne nicht gering: sie befreit von Vorurteilen und Meinungen, von Irrtümern der Jugenderziehung, und erlöst aus dem Aberglauben und der Barbarei.

Und alle diese vereinigten Wirkungen sind schließlich dazu berufen den Nationalgeist, d. i. die Übereinstimmung von Meinungen und Neigungen eines Volkes, zu wecken, zu fördern und zu stärken. „Wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation!" ruft Schiller, für diese Idee begeistert, aus. Aber sollte auch die Bühne alle diese Wirkungen verfehlen, so ist und bleibt sie doch die Stätte der edelsten Ausfüllung der Muße: „der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an; ... abgeworfen wird jede Fessel der Künstelei und der Mode, durch eine allwebende Sympathie verbrüdert, in ein Geschlecht wieder aufgelöst werden die Menschen, indem sie ihrer selbst und der Welt vergessen und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern; ... des Menschen Brust giebt jetzt nur einer Empfindung Raum — es ist diese: ein Mensch zu sein". So klingt die Rede aus, mit bedeutsamer Resignation auf alle jene beabsichtigten Wirkungen und Zwecke: hinter dem, was scheinbar bloß rhetorischer Schmuck und Prunk ist, leuchtet ein tieferer Sinn, der mit Macht und Klarheit zum Durch-

bruch erst kommen sollte in den Briefen über ästhetische Erziehung.

Schon vorher ist sie verschiedentlich aufgetaucht, die Anschauung, die Kunst als Erzieherin des Menschengeschlechts aufzufassen, und die Forderung, sie als solche zu benutzen — hier zum erstenmal in klarer Fassung und nachdrücklicher Betonung. Von da aus werden wir nach vorwärts zu der dichterischen Ausführung der „Künstler" und zu der spekulativen Begründung in den Briefen über ästhetische Erziehung unmittelbar gewiesen.

Ziemlich unklar aber ist in dieser Abhandlung, was Schiller denn eigentlich als Zweck der Kunst gesetzt wissen will: will er als ihren Zweck und Beruf Sittlichkeit oder setzt er ihn in die Herbeiführung der Harmonie unsrer sinnlichen und geistigen Kräfte? Es geht nach meiner Ansicht weder eins noch das andere klar hervor: er hat hier durchaus keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt gemacht. Doch scheint es, als ob er als den nächsten Zweck jenen mittleren Zustand (= Wirkung des Schönen, also subjektive Schönheit) gemeint oder vielmehr gefühlt habe; möglich, daß er sich vom „herrschenden Geiste der kurpfälzischen Gesellschaft" [1]) beeinflussen ließ oder auch, daß er, begeistert von der großen Idee einer Nationalbühne, in schwärmerischem Hoffen zu jenen Konzessionen an Moral, Religion und Politik sich fortreißen ließ. Am wahrscheinlichsten aber ist, daß beide, die ästhetische und ethische Idee, noch ineinander in seiner Seele wohnten und sich, wenn es ja einmal zu einer

---

[1]) Vergl. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung 1862 Seite 929.

Scheidung und Klärung zu kommen drohte, schnell wieder vermischten, da sie ja auch in ihrem Kern und Wesen zu einander gehörig schienen. Das entspräche am besten dem, was wir über die Shaftesburyschen Grundlagen, auf deren moralisch-ästhetischem Boden auch Schiller stand, kennen gelernt haben. [1])

Jedenfalls war die Zeit des zweiten Mannheimer Aufenthalts nicht dazu geeignet, Ruhe und Klarheit des Denkens und Fühlens in die reizbare, tumultuarische Seele des Dichters zu bringen. Sein immer drückender werdendes Verhältnis zum Mannheimer Theater mit seinen Intriguen und lustigen Zerstreuungen wurde dadurch, daß seine hohen Pläne und Entwürfe zur Hebung der Bühne keine Unterstützung fanden, nichts weniger als gebessert. [2]) Seine Geldverhältnisse, durch Krankheit und alte Schulden in schlechtester Verfassung, nötigten ihn, sich nach Hülfsquellen umzusehen: er bedurfte der Unterstützung von außen. Dieses Angewiesensein auf die Welt und ihre Gunst, diese zwingende Notwendigkeit ist es, die Schillers geistige Entwicklung hemmte, und, wie wir weiterhin sehen werden, in einer Richtung auch förderte. Manche Anregung erhielt Schiller in der genannten deutschen Gesellschaft, zu deren Mitgliedern die hervorragendsten pfälzischen Gelehrten zählten. Unter diesen war es namentlich der Ritter von Klein, der läuternd und kühlend auf die leidenschaftliche Darstellungsweise des Stürmers und

[1]) Vergl. Überweg, Schiller als Historiker und Philosoph (1884) Seite 70 und Tomaschek, a. a. O. Seite 25, die sich einander widersprechen; beide scheinen die Sache nicht psychologisch genug gefaßt zu haben.

[2]) Ähnlich K. Goedeke, Grundriß Seite 928.

Drängers zu wirken suchte. „Nicht bloß die richtige“ (d. h. naturwahre) Darstellung, nicht bloß Kopie der Natur zu liefern ist für Klein die Aufgabe der Kunst; sondern ihr Zweck ist auch Rührung, sie sucht auf den Menschen zu wirken. Aber nicht jede gemeine und schwächliche Rührung, ja nicht einmal direkt die moralische Besserung ist die Aufgabe der Kunst, sondern das Vergnügen im edelsten Sinne.“ [1]) Solches hatte Klein im Jahre 1783 schon in einer wohlgemeinten, aber abfälligen Kritik der „Räuber“ im ersten Band des Pfälzischen Museums geschrieben. Daß Schiller, wie der Theorie und Kritik überhaupt, so namentlich solchen Sätzen zugänglich war, ist für uns klar und mußte auch Klein erkennen, als er später mit Schiller zusammentraf.

Im Herbst 1784 entwarf Schiller, da er seinen Plan einer „Mannheimer Dramaturgie“ hatte fallen lassen, den Plan zur Rheinischen Thalia, einer Monatsschrift, in der er Geist und Feder üben und tummeln wollte, mit welcher er zugleich seine schlechten Finanzen aufzubessern hoffte. In der Ankündigung dieser Zeitschrift [2]) schildert er in etwas exzentrischer Weise die Bedingungen, unter denen er geworden; alle seine früheren Verbindungen erklärt er für aufgelöst, um nun nur noch an den Richterspruch des Publikums und der menschlichen Seele zu appellieren, um nur noch das Urteil der Welt als maßgebend über sich zu erkennen. An etwas Kälteres, Rücksichtsloseres hätte die Wärme des Gefühls, an etwas weniger Vertrauenswürdiges hätte das naive Vertrauen

[1]) Vergl. J. Minor, a. a. O. II, Seite 238.
[2]) W. W. III, Seite 528 ff.

sich nicht wenden können! — Hier, wie in der zuletzt besprochenen Rede sucht Schiller, man fühlt das, ohne daß er es sagt, eine Anlehnung, eine Stütze: dort an den „Lenker des Staats", die Mächtigen und Großen, hier an den gleichsam souveränen Geschmack und Richterspruch des Volkes. Es lag dies ganz in den oben angedeuteten Verhältnissen: jung, „ohne Kenntnis der Menschen, obwohl der Menschheit", wie Schiller selbst einmal schreibt, in unsicherer, gedrückter Stellung mußte er notgedrungen nach außen hin zu wirken und zu gewinnen suchen, und ein Heil draußen bei den Menschen, in der Welt erhoffen, das, wie der Erfahrene weiß, bloß in der innern Welt zu suchen und zu finden ist. Dann, nachdem der innere Ausbau, die Bildung vollendet ist, kann man der Welt mit Selbstbewußtsein seine Eigenart gegenüberstellen, und anstatt von ihr bloß zu empfangen, ihr auch geben und gestaltend auf sie wirken. So erging es auch Schiller: mit der Enttäuschung kam auch ihm die Erleuchtung. Nach und nach drängte sich auch ihm die Überzeugung auf, daß der Künstler vom großen Publikum nichts empfangen könne, sondern stets ihm geben müsse: der Dichter soll den Geschmack des Publikums verbessern, nicht seine Modelle ihm entnehmen.[1])

Wie heller, erwärmender Sonnenschein mutet uns ein kleiner Aufsatz an, der am Schlusse dieser für Schiller

---

[1]) Vergl. den Brief Schillers an Fichte vom 3. August 1795; ferner die Stellen im 9. Briefe über ästhetische Erziehung (W. W. X, 300): „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er ihr Zögling ist"; ebendaselbst: „Wie verwahrt sich aber der Künstler vor dem Verderbnisse seiner Zeit? Wenn er ihr Urteil verachtet, ꝛc.

düsteren Periode sich wohlthuend abhebt: „Brief eines reisenden Dänen“ (veröffentlicht in der Rheinischen Thalia) heißt das Schriftchen, über den Antikensaal zu Mannheim handelt es. Dort, im Antikensaal, hatte Schiller sich neue Anregung zu Kunstbetrachtung und Kunstgenuß geboten: dieser „Brief“ enthält eine Schilderung des „unaussprechlichen, angenehmen Eindrucks“, den er daselbst empfing. Griechenland und seine Kunst hatten dem Dichter schon vorher als Ideale vorgeschwebt; eine Sehnsucht nach denselben und den von ihnen zu erwartenden Einflüssen auf Bildung und Veredlung des Geschmacks hielt sein Herz gefangen, wie bei Goethe das Sehnen nach Italien. „Nur unter einem feinen griechischen Himmel gab es einen Homer, einen Plato und Phidias!“ hatte er in seiner Magisterdissertation ausgerufen. Gequält von heftigem Verlangen nach freier Bethätigung in seinem idealen Beruf hatte er sich schon früher in ein „griechisches Klima“ gesehnt aus dem „Norden des Geschmacks“.[1]) Und so mehreres, das auf die Disposition schließen läßt, die hellenische Kultur auf sich wirken zu lassen. Der begeisterte Schwung und die gefühlvolle Bewunderung des „Briefes“ verraten, daß die Erwartungen des Jünglings noch übertroffen wurden.

Zum erstenmal treten ihm im Antikensaale die Meisterwerke der alten Plastiker mit der Macht und dem Zauber sinnlicher Erscheinungen entgegen: die lebendige Anschauung gewährte den Träumen seiner Phantasie Gestalt und Inhalt. „Empfangen von dem allmächtigen Wehen des griechischen Genius“ tritt er „in den Tempel

[1]) Schillers Brief an Dalberg vom 4. Juni 1782.

der Kunst und — fühlt sich edler und besser.“ Konnte er mit einfacheren Worten treffender seine erhabene Stimmung ausdrücken? — Wonach er so lange in poetischem Drange gerungen, was in allem als das Höchste seiner Seele stets erschienen war — hier steht es in Körpern, die zu leben scheinen: „reinste Harmonie aller Teile zu einem unnachahmlichen Ganzen“, — das Auge erkennt die Schönheit, das Gefühl die Wahrheit; die letztere ist der ersteren untergeordnet. — Die ästhetische Wirkung ist ihm also noch immer identisch mit der ethischen, denn auch die „Wahrheit, die das Gefühl erkennt“ hat hier vorwiegend ethische Bedeutung.

Und sofort beutet er sozusagen die gewonnenen Eindrücke für die Richtung seines Geistes und für seine Anschauungen aus: „Warum gehen alle redenden und zeichnenden Künste des Altertums so sehr nach Veredlung?“ fragt er. — „Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen und näherten ihre Menschen den Göttern.“ Also das „Menschliche“, so schließen wir, stellen sie vornehmlich dar.

Der Anblick der griechischen Meisterwerke war ein neuer Impuls für Schillers idealistische Richtung; von neuem wurde sein Glaube bestärkt an die Allmacht und Ewigkeit der Kunst, und zu dem Gedanken begeistert, eine „schöne That“ zu thun, verläßt er den Saal.

3. Schiller und Körner.

Die bereits berührten unliebsamen Mannheimer Verhältnisse lasteten schwer auf Schiller. Sein harmloses, das Edelste wollende Gemüt mußten die ewigen Reibereien und Schikanen einer egoistischen Gesellschaft abschrecken, ja entsetzen. Weder für sein Wohlbefinden noch seine Lebensbestimmung, die dichterische Produktion, konnten solche Verhältnisse förderlich sein. Er fühlte sich den Ränken und kleinlichen Umtrieben der Welt nicht gewachsen: „Menschen, Verhältnisse, Erdreich und Himmel wurden ihm zuwider“ in Mannheim. Schon im Mai 1784 hatte er in einem Briefe an Reinwald geklagt, er sehne sich nach philosophischer Stille, „sich selbst und einer glücklichen Weisheit zu leben“. Im Getriebe der großen Welt, unter Menschen einsam, überkam ihn gleichsam das Heimweh nach „Arkadien“, dem Paradiese der Jugend. Er sehnte sich nach irgendwelcher Veränderung, nur hinweg von Mannheim! Seine Seele dürstete nach einem gleichgestimmten Freundesherzen — Julius nach seinem Raphael; — da kam, im Juni 1784, eine begeistert liebevolle Kundgebung aus dem fernen Sachsen, der bald, im Januar 1785, eine Einladung dahin folgte. In der Erwartung langentbehrter Seligkeiten und mit neuen Hoffnungen belebt, nahm Schiller die Einladung Körners

— denn von ihm kam sie — an: im April des Jahres 1785 ging er nach Leipzig, von wo er später nach Gohlis, in den Weingarten des neuen Freundes, übersiedelte.

Und zwischen diesen beiden Männern, die sich eben noch fremd waren, sollte sich ein Freundschaftsverhältnis entwickeln von der weittragendsten Bedeutung für unseres Dichters ganzes Leben und Wirken, und ganz besonders auch, was uns hier angeht, für sein philosophisch-ästhetisches Denken.

Wenn es auch nicht unsere Sache sein kann, dem Werden und Sein dieser Freundschaft eine gesonderte, eingehende Betrachtung zu widmen — (nach meiner Auffassung wird der Einfluß Körners noch lange nicht scharf und oft genug betont) —, so ist es doch zum Verständnis der weiteren Entwicklung von Schillers Ästhetik unbedingt notwendig, uns darüber klar zu werden, warum gerade dieser Mann zum Freund und Berater des Dichters und gerade eines solchen Dichters wie geschaffen war.

Diese nach meinem Ermessen in der Menschengeschichte einzig dastehende Freundschaft [1]) wurde eingeleitet mit einem schwärmerischen Gefühlsaustausch. Aber wenn auch die Schwärmerei naturgemäß verrauschen mußte mit der Zeit, die herzlichste Liebe und innigste Gedankenverbindung blieb immer bestehen zwischen ihnen. Denn der Bund war auch von vornherein gegründet auf gleiche geistige Interessen und befestigt durch gleich kühnes Kämpfen für gleiche Ideale. Es verband diese beiden Menschen die Begeisterung für das, was sie als der

[1]) Ein jeder muß bei eingehender, liebevoller Lektüre ihres Briefwechsels ähnliche Gefühle empfinden.

Menschheit Höchstes schätzten: für Kunst und Philosophie. Beide teilten den mächtigen, selbstlosen Trieb sich thätig zu erweisen für der Menschheit wahres Heil! Kurz, das ganze Wollen beider war auf die höchsten Ideale, auf deren bestmögliche Verwirklichung gerichtet. Ein Mann, dessen Wirken ein Ausleben seines Wahlspruches: vitam impendere vero, war, mußte auch dem Suchen und Sehnen Schillers Richtung und Hülfe zu geben im Stande sein.

Körner hatte vor Schiller eine gewisse Lebenserfahrung voraus; er war groß geworden in der Schule der Pflicht und Resignation. Und diese Erfahrungen kamen Schiller zu gute in seinem Verhältnisse zur Gesellschaft sowohl als in der Entwicklung seines inneren Menschen. Frühe hatte Körner eine strenge Erziehung im Elternhause daran gewöhnt, nicht lange bei dem Genuß dichterischer oder musikalischer Schönheiten zu verweilen. Seine Begriffe von Kunst waren demgemäß anfangs von sehr beschränkter Natur: erst später veredelten und erweiterten sich diese bei ihm; die Kunst erschien ihm dann „als das Mittel, wodurch eine Seele besserer Art sich anderen versinnlicht, sie zu sich emporhebt, den Keim des Großen und Guten in ihnen erweckt, kurz, alles veredelt, was sich ihr nähert".[1])

Es fehlte Körner nicht an lebhaftem, sicherem Kunstgefühl und -verständnis; aber es fehlte ihm die „Kunstfertigkeit", die Gestaltungsfähigkeit, welche die mannigfaltigen Einzelheiten zu einer Einheit fest verbindet und ihr gleichsam eine Seele einhaucht. Und so gingen denn im Können ihre Wege auseinander. Denn während Schiller eine durchaus produktive Natur war, bei dem

[1]) Körners Brief an Schiller vom 8. Mai 1785.

Phantasie und Gefühlskräfte die erste Rolle spielten, war Körner ein kritischer Kopf, dessen kälterer Verstand mehr auf „logisches Raisonnement" gestellt war. Und so erging es ihm, wie es wohl kunstkritischen Köpfen meistens zu ergehen pflegt. Ausgestattet mit einem lebhaften Empfindungsvermögen und einem Sinn für alles Schöne, brauchen sie nur von außen angeregt zu werden, um eine Welt von Gefühlen und Gedanken in sich erstehen zu lassen. Die Form erzeugt sich dann gleichsam in ihrem Innern, in tausend Tönen klingt es in ihnen nach, sobald das Schöne ihnen vor die Seele gestellt wird — und jeden, auch den leisesten Mißklang empfinden und fühlen sie heraus. Aber es fehlt ihnen die sich selbst genügende Kraft, aus ihrem Innern heraus selbstthätig dem unendlichen Stoffe die bindende Form zu geben; es fehlt ihnen jene Besonnenheit des Künstlers, der, befruchtend und zeugend zugleich, sein eigenes Innere vor sich hin stellt, die kunstgemäße Auswahl trifft und kunstgemäß verbindet und belebt. Es fehlt ihnen mit einem Wort das Vermögen der Darstellung, der Formgebung. So verstand es Körner meisterlich in Schillers Arbeiten das Schöne und Wahre herauszufinden und hervorzuheben oder auch den Dichter auf Unklarheiten und Übertriebenes aufmerksam zu machen. Was er einmal als richtig erkannt, verteidigte er Schiller gegenüber mit konsequenter Hartnäckigkeit, und kam immer und immer wieder darauf zurück. Aber alles, was er sagte und that, war der Ausfluß des reinsten Interesses für die Kunst, der innigsten Liebe für den Künstler. In seinem Kopfe waren „kritische Strenge und eine gewisse kühne Toleranz, Achtung und Billigkeit gegen das Genie beisammen". Mit freimütiger,

entzückender Begeisterung trat der feinsinnige Mann für die Würde der Kunst in die Schranken, erhob dann am lautesten seine energische Stimme für die Hoheit des dichterischen Berufes, wenn die Not des Augenblicks den Freund von seiner erhabenen Bahn herabzerren wollte, wenn dieser in der Umgebung von Kleingläubigen selbst kleingläubig zu werden drohte.[1])

Körners helfendem Rat und dessen auf die Gegenstände gerichteten Verstand hatte Schiller (und wir mit ihm) es hauptsächlich zu verdanken, daß dieser allmählich diejenige Sammlung und Ruhe des Geistes fand, die ihn zu wirklich klassischen Dichtwerken befähigten, daß er in Theorie und Praxis immer mehr auf das „reine Objekt" achten lernte. In Körners etwas „klügelndem Verstande" war ein Gegengewicht geboten zu Schillers sich überstürzender Empfindung und Phantasie: so mußte es denn auch kommen, daß Körner in philosophischen Dingen, worin er sehr viel gedacht hatte, einen bestimmenden und fördernden Einfluß auf Schillers schwärmendes, gefühlsmäßiges Denken ausübte. Beiden war, wie wir wissen, philosophische Betrachtungsweise eigen, und auch die ersten philosophischen Anregungen beider stammten aus derselben Quelle (Garve).[2]) Aber während Körner mehr mit den Augen des kritischen Philosophen die Dinge betrachtete, näherte sich Schiller in seinem Denken „mehr dem Dichter, dem sinnlichen Schwärmer als dem scharfsinnigen Philosophen"; „durch eine Zusammengerinnung der Ideen und des Gefühls" entstand bei Schiller „Dunkelheit, Anarchie

[1]) Man vergleiche nur z. B. den herzlichen Brief Körners an Schiller vom 13. Januar 1788.

[2]) Körners Brief an Schiller vom 2. Mai 1785.

der Ideen." [1]) — Und wir werden sehen, daß es Körners Anregung unter anderem zu verdanken ist, daß Schiller sich an das Studium Kants machte und dann unter weiterer reger Teilnahme Körners, nachdem er die Kantischen Anschauungen sich zu eigen gemacht, auf dem angebauten ästhetischen Felde rüstig weiter arbeitet und neue fruchtbare Ideen hervorbringt: nur mit dem interessanten Unterschiede, daß Körner, der anfänglich so zu sagen die philosophische Führung übernommen hatte, sie immer mehr dem Freunde überläßt und ihm rüstig folgt. Sie hatten dann die Rollen einfach vertauscht.

In die Dresdener Zeit, die hauptsächlich mit der Arbeit am „Don Carlos" und geschichtlichen Studien ausgefüllt war — (Körner, der fast alle Wissenschaften durchlaufen hatte, mußte auch in dieser Beziehung den Freund anregen, sich positive Kenntnisse zu verschaffen) —, fallen die „Philosophischen Briefe zwischen Julius und Raphael" (zuerst erschienen Thalia III 1786), denen ein letzter Brief Raphaels im 7. Heft der Thalia 1789 folgte.

Es sind diese Briefe ein gemeinschaftliches Werk der beiden Freunde: die Briefe des Julius von Schiller, die des Raphael von Körner geschrieben. Dies wird sowohl durch die Thatsache bestätigt, daß philosophische Briefe als gemeinschaftlicher Gegenstand in ihrem Briefwechsel oft erwähnt werden, an deren Fortsetzung sie sich gemahnen, als auch dadurch, daß der letzte Brief (welcher erst im Jahre 1789 veröffentlicht wurde) von Körner mit einem Begleitschreiben (vom 4. April 1788) einge-

[1]) Schillers Brief an Körner vom 15. April 1786.

sandt und von Schiller im Briefe vom 15. April 1788 kritisiert wurde. Auch innere, leicht erkennbare Gründe sprechen dafür, daß Raphael und Körner identisch sind. Es ist also keine bloße Fiktion, wenn in der Vorerinnerung gesagt wird, diese Briefe rührten von zwei Freunden her: sie sind ein Denkmal ihrer Freundschaft und auch nur so zu erklären und zu verstehen.

Die Anschauungen und die Ideen der „Theosophie des Julius" haben viel Verwandtes mit dem in den philosophischen Jugendschriften Vorgetragenen; lebhaft erinnern sie an den Geist, der in den „Laura-Oden" herrscht, wie denn auch manche Verse aus ihnen eingeflochten sind. Aber hier ist alles mehr zu einer Art von System vereinigt, die früheren Gedanken finden besonders in der Theosophie eine ziemlich einheitliche Zusammenraffung. Sie sind deshalb in dieser Beziehung, was die Briefe über ästhetische Erziehung für die spätere Periode sind, und stehen ähnlich wie diese als Markstein einer abgeschlossenen Epoche: wie Schiller von den „philosophischen Briefen" durch eine Zeit des Übergangs („die Künstler" nämlich) zur kritischen Periode schreitet, so bildet nach den Briefen über ästhetische Erziehung die Arbeit über naive und sentimentalische Dichtung eine Brücke zur Ausübung der Kunst.

Anmerkung: Wir halten es für ausgemacht, daß diese „Philosophischen Briefe" in der Zeit, in der sie veröffentlicht wurden, auch geschrieben sind (etwa 1786). Sie sind speziell zu dem Zwecke der Veröffentlichung geschrieben. Daß Schiller noch in der Bauerbacher Zeit von diesen Ideen beherrscht ist, beweist ein Brief vom 14. April 1783 an Reinwald, worin er jene theosophischen Gedanken als seine eigenste, glühendste Überzeugung darlegt. Die ersten Briefe an Körner (z. B. die vom 7. Mai und 3. Juli

Für uns gilt es nun auch hier, bloß die für die Entwicklung von Schillers Ästhetik sprechenden Momente herauszugreifen; ferner zu beobachten, in welcher Weise sich der Einfluß Körners für dieselbe geltend macht.

Die „Theosophie des Julius" bezw. die philosophischen Briefe sind einem „Bedürfnis des Herzens nach Wahrheit" entsprungen, und mehr in phantasievoller Glut als logischer Strenge wirft Julius seine Gedanken hin, mehr ein Ergebnis dichterischer Begeisterung als spekulativen Denkens: kurz, es ist ein „Glaubensbekenntnis der Vernunft", eine „Philosophie, die sein Herz adelt und die Perspektive seines Lebens verschönert".

Wir haben hier wieder das interessante Schauspiel, daß, während Schiller noch ganz in den metaphysischen Anschauungen seiner Jugend — (mit Shaftesbury, Leibniz, Spinoza, Giordano Bruno, sogar Plato zeigt Schiller Verwandtschaft) — zu leben scheint, er doch auf der andern Seite schon über diesen Standpunkt hinausdrängt. Er ist sogar überzeugt, daß seine Darstellung notwendig verfehlt sein müsse, da unsere reichsten Begriffe „keineswegs Bilder der Dinge, sondern bloß koexistierende Zeichen sind". Und so kommt Schiller selbständig zu einer Wahrheit, welche den ersten Grundsatz des kritizistischen Denkens bildet:

1785) zeigen viel Ähnlichkeit mit denen des Julius und noch später zeigt er sich mit dem Herderschen „Gott" einverstanden. Also brauchen wir die Briefe nicht mit Tomaschek (a. a. O. Seite 13) in die Zeit nach der Akademie, 1781, zu setzen. Wenn die Julius-Briefe von Skepsis nicht frei sind, so beweist das nur, daß Schillers Philosophie einem Umbau entgegenging; von dem gereifteren Raphael erwartet er Verständigung. Vergl. auch Kuno Fischer, Schiller als Philosoph Seite 56 ff.

„Wahrheit ist nicht die Ähnlichkeit des Zeichens mit dem Bezeichneten, des Begriffes mit dem Gegenstand, sondern die Übereinstimmung dieses Begriffes mit den Gesetzen der Denkkraft.“

Schillers Theosoph überträgt — von dieser Seite wollen wir es betrachten — auf das Universum und seinen Schöpfer die „Kunstidee“: Gott ist der Künstler, die Welt sein Kunstwerk. Dieses Künstlers Plan nun und die Schönheit und Harmonie seines Kunstwerks zu erkennen, ist höchster Beruf aller denkenden Wesen. Und gerne obliegt der Geist diesem seinen Beruf: denn alle streben nach dem Zustand der höchsten freien Äußerung ihrer Kräfte. Da wir nun in den Zustand, welchen wir wahrnehmen, sofort auch selbst treten, so ist Anschauung des Schönen und Wahren auch augenblickliche Besitznehmung dieser Eigenschaften. „Wir selber werden das empfundene Objekt.“ Wir sehen hier im schwachen Keime jene glückliche Erkenntnis, welche Schiller in den Tagen der Spekulation vollzog, bereits vorgebildet: die von den Wechselbeziehungen nämlich zwischen dem Schauenden und Angeschauten beim Akte des Schönen.

Wohlgefallen an Wahrheit und Schönheit muß demnach in das Bewußtsein eigener Veredlung und Bereicherung übergehen; und, weil wir uns selbst lieben, muß uns daran liegen, Vollkommenheit und Schönheit auch außer uns zu verbreiten und hervorzubringen, weil diese wieder ihre Rückwirkung auf uns selbst geltend machen.

„Begierde nach fremder Glückseligkeit“ ist die Liebe. „Liebe also ist nur der Widerschein der einzigen Urkraft, Gottes“, aus dem Schiller ja seine ganze „Weisheit“ her-

leitet, „eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen". So erhält Shaftesburys formales Prinzip der Einheit von Ethischem und Ästhetischem, nämlich die Harmonie, einen Inhalt in der „Liebe", durch den es zugleich begründet wird.

„Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
„Seelen träumt' ich in die Felsensteine,
„Und umarmend küßt' ich sie."

Liebe ist also das Band, welches das Weltall zusammenhält, „der Magnet in der Geisterwelt". Aber Liebe im reinsten Sinn muß uneigennützig sein: sie muß ihren Mittelpunkt außerhalb sich selbst pflanzen, während Egoismus den Mittelpunkt in sich selber errichtet. Ohne Hoffnung und Glauben an eine jenseitige Belohnung muß sie, selbst auf Gefahr der Vernichtung, das nämliche Opfer wirken, das sie in Rücksicht auf jene Belohnungen bringen würde.

Ein moralisches Ideal also, das nach Schillers damaligen Anschauungen identisch sein mußte mit dem Schönheitsideal, ist hier aufgestellt: eine strenge, uneigennützige Tugend, im Kantischen Sinne, mit der Forderung das ganze religiöse Hoffen nur auf das sittliche Leben zu gründen, und nicht umgekehrt die Moral nach den Hoffnungen des religiösen Glaubens anzupassen. Aber während Kant die Tugend einzig und allein auf Achtung vor dem Gesetz gegründet wissen will und die Neigung also verwirft als ein unreines Motiv, führt Schiller seine Tugend auf Liebe, uneigennützige zwar, aber doch Liebe, Neigung zurück. „In der Auffassung der Tugend

sympathisiert Schiller mit Kant, in der Begründung derselben mit Rousseau." [1])

Die ästhetischen Bezüge der Theosophie treten noch schärfer hervor, wenn wir sie mit dem Inhalte des Briefes an Reinwald vom 14. April 1783 vergleichen. Dort wird durch Operieren mit dem nämlichen Begriff von „Liebe" in kurzer Darlegung ein ausgiebiges System des Subjektivismus in der Poesie (Kunst) entwickelt, das zugleich bezeichnend ist für die Gemütslage wie für die Dichtweise Schillers, der damals seinen „Don Carlos" „auf dem Busen trug", in der Umgegend von Bauerbach schwärmend. „Jede Dichtung", heißt es dort, „ist nichts anderes, als eine enthusiastische Freundschaft oder Platonische Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes". Da aber „alle Charaktere in unserer Seele nach ihren Urstoffen schlafen", so wären also „alle Geburten unserer Phantasie zuletzt nur wir selbst". Liebe ist nun, wie wir wissen, „nur eine Verwechselung eines fremden Wesens mit dem unsrigen", ebenso wie die Freundschaft: demnach wird „das, was wir für einen Freund empfinden und was wir für einen Helden unsrer Dichtung fühlen", das nämliche sein. Ein großer Dichter muß demnach immer „die Kraft zur höchsten Freundschaft" besitzen; er muß „weniger der Maler seiner Helden, er muß mehr dessen Mädchen, dessen Busenfreund sein". — Treffend

[1]) Vergl. K. Fischer, Schiller als Philosoph (Ausgabe von 1858) Seite 26. Rousseaus Einfluß macht sich mehr auf historischem und moralischem Gebiete (Dramen) geltend. Dem „Rückwärts nach dem Naturzustande" von Rousseau widersprach der historische Sinn Schillers, der früher schon in allem Entwicklung erkannte. Später werden wir sehen, daß Schillers „Naturzustand" ein anderer ist als der von Rousseau erträumte.

hat der junge Dichter sein eigenes Schaffen damit gezeichnet, wie es war, bis ihn Kritik und große Muster Selbstentäußerung lehrten. Im Subjekte sammeln sich sonach alle Strahlen, die von der Gottheit ausgehen, — von hier aus wirken sie wieder, Liebe und Leben schaffend.

Der nüchterne, schulende Einfluß Körners zeigt sich in seiner ganzen Klarheit im letzten Raphael-Briefe. Er weist den Freund nach vorwärts, zu der Freiheit des Geistes, nachdem ihm die Rückkehr unter die Vormundschaft der Kindheit auf immer versperrt sei: er dürfe nicht stehen bleiben in der befriedigten Hingabe an ein System, das die Probe einer strengen Kritik nicht aushalten könne. Oft suche die eitle Vernunft durch „mancherlei Taschenspielerkünste" der Beschämung zu entgehen, „in Erweiterung ihrer Kenntnisse die Grenzen der menschlichen Natur nicht überschreiten zu können". Mit diesen aus Kants Vernunftkritik vorgetragenen Ansichten erzielte Körner eine gute Wirkung: denn Schiller findet in einem Antwortschreiben vom 15. April 1788 das, was Körner über die Kunstgriffe der Vernunft sagte, wodurch man der Wahrheit gleichsam zu entrinnen suche, „sehr gut gesagt"; es hatte ihm „Klarheit gegeben". Schiller witterte hinter der „trocknen Untersuchung über die menschliche Erkenntnis", die Körner sich auf eine spätere Zeit versparen wolle, den K a n t: er kenne den Wolf am Heulen. „In der That glaube ich, daß Du sehr recht hast", fährt Schiller fort; „aber mit mir will es noch nicht so recht fort, in dieses Fach hineinzugehen". Gleichwohl war damit eine weitere Annäherung an Kant gegeben: a u f d e m W e g e v o n d e r m e t a-

physischen zur kritischen Philosophie hat Schiller damit einen bedeutenden Schritt gemacht.

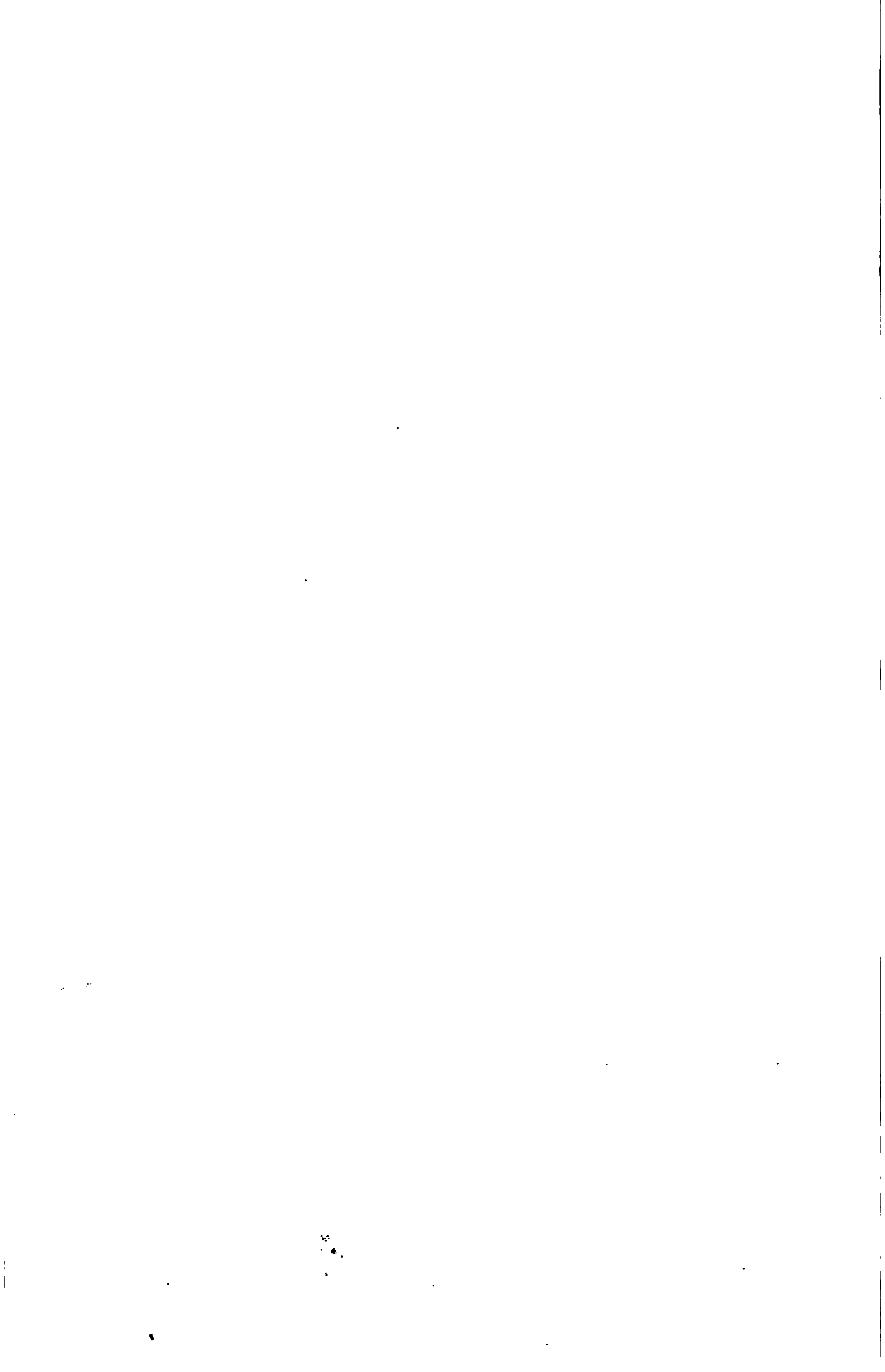
Raphael bestreitet ferner seinem Julius den Satz, „daß es die höchste Bestimmung des Menschen sei, den Geist des Weltschöpfers in seinem Kunstwerk zu ahnen". Er verweist jenen darauf, selbst Schöpfer zu sein und sich zu solcher Thätigkeit durch das Anschauen des unermeßlichen Weltalls begeistern zu lassen, nicht bloß passiv anzuschauen. Die Übertragung der Idee menschlicher Kunst auf die Thätigkeit des Schöpfers dürfe bloß bildlich gebraucht werden. Aber das göttliche „Kunstwerk" sei „kein reiner Abdruck eines Ideals, wie das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers". „Dieser herrscht despotisch über den toten Stoff, den er zur Versinnlichung seiner Ideen gebraucht", während „Leben und Freiheit" im größten möglichen Umfang das Gepräge der göttlichen Schöpfung sei.

Und wie verhält sich nun Schiller hierzu? Was Körner über die Unzulänglichkeit des menschlichen Geistes und infolgedessen von Schillers System gesagt hatte, hatte diesem sofort eingeleuchtet. Nicht so leicht aber läßt er sich abfertigen, wo es eine Ansicht galt, die tief in seinem Wesen begründet, mit der, mehr als dem Resultat seines Fühlens, als seines Denkens, sein ganzes geistiges Wachstum seit früher Jugend verwachsen war. Also Leben und Freiheit hatte Körner dem Werke des Schöpfers zuerkannt, dem menschlichen Kunstwerk diese Eigenschaften aber abgesprochen. Schiller antwortete ihm im oben bereits erwähnten Briefe vom 18. April 1788: „Du verwirfst die Kunstidee, die ich auf das Weltall und den Schöpfer herübertrage; aber hier, glaube ich, sind

wir nicht so weit von einander entfernt, als Dir scheint. Wenn ich aus meiner Idee alles herausbringe, was du aus der Deinigen, so wüßte ich nicht, was Du ihr anhaben solltest.“ Also Leben und Freiheit sollten auch in seiner Idee der menschlichen Kunst, die er auf das Schöpfungswerk übertrug, liegen, Leben und Freiheit sollten auch das Gepräge der menschlichen Kunst sein: aber wie Schiller sich das gedacht haben mag, wissen wir nicht; unwillkürlich jedoch dürfen wir an Schillers spätere Erklärung des Schönen denken, worin Leben, Bewegung, Freiheit eine so wichtige Rolle spielen. Hatte da vielleicht der Geist ahnend vorausgegriffen, was er denkend später langsamer, aber sicherer und fester erfassen sollte? —

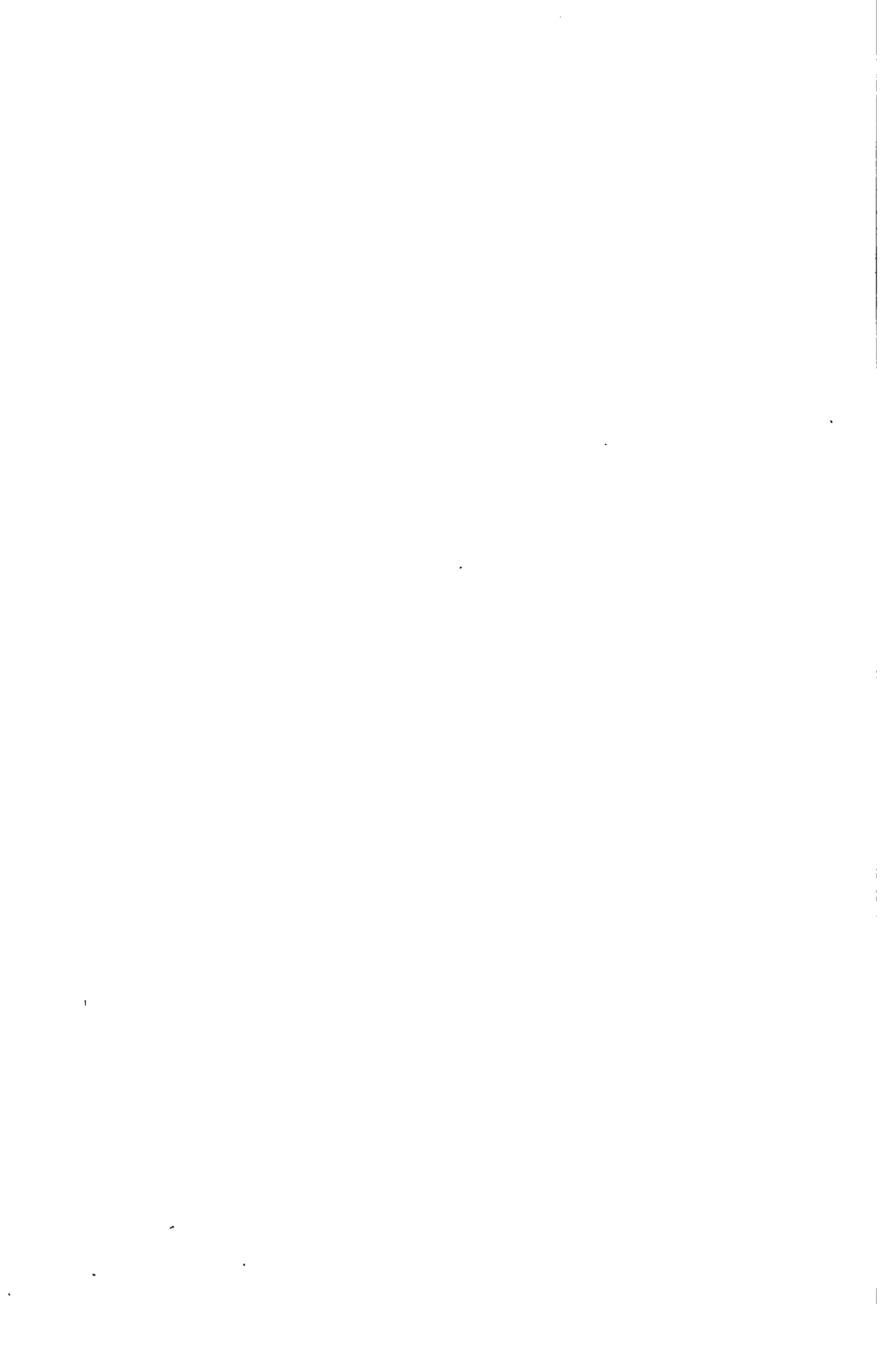
Manch' neue Erscheinung in Leben und Kunst mußte noch auf des Dichters Seele einstürmen, die Mannigfaltigkeit seiner Vorstellungen erhöht werden, ehe durch die Buntheit und überwuchernde Unordnung derselben seine subjektive Gewißheit erschüttert werden konnte, ehe er sich des Unzulänglichen und Unsichern derselben bewußt ward. Dann aber riß und drängte es ihn mit der ganzen Gewalt seines Wesens nach Erkenntnis und Wahrheit.

Anmerkung: K. Fischer (Schiller als Philosoph. 1891 Seite 84 ff.) hat ganz richtig hervorgehoben, daß die Kunstidee, „auf das Weltall und den Schöpfer übertragen“ (das Universum als göttliches Kunstwerk) der bewegende Grundgedanke aller dichterischen Spekulationen Schillers während seiner ersten Periode ist. Darin aber lag eingeschlossen die eigentümliche Verquickung von moralischem Handeln und künstlerischem Schaffen, von Wahrheit, Tugend, Sittlichkeit einer-, Schönheit andrerseits. „Die Künstler“, „statt der Theosophie die Kunstphilosophie im Gewande der Dichtung“, führen, wenn auch nicht zur Klarheit, so doch unmittelbar zur Pforte der Erkenntnis.



II.

Übergangszeit.



4. Die Künstler.

Im Juli 1787 siedelte Schiller nach Weimar über. Das Neue der ihn daselbst erwartenden gesellschaftlichen Zerstreuungen ließ den Dichter in den ersten Wochen kaum zu sich selbst kommen. Bald sah er ein, wie wenig für ihn bei derlei Vergnügungen zu gewinnen sei, und er suchte in strenger Thätigkeit Ersatz: aber nicht an dem in Dresden begonnenen „Geisterseher", sondern an seinem „Debüt in der Geschichte", der niederländischen Rebellion arbeitete er. Und geschichtlichen Arbeiten sollten denn auch hauptsächlich seine nächsten Jahre gewidmet sein. Zu diesen Studien nötigte ihn in erster Linie jene von ihm selbst so oft schmerzlich beklagte Lücke in seinen Kenntnissen, die ihn die Gefahr befürchten ließ, „sich auszuschreiben". Außerdem empfahlen es ihm seine nichts weniger als glänzenden Geldverhältnisse angelegentlichst, seine „ökonomische Schriftstellerei" auf dieses Fach zu gründen.[1]) Denn es bot sich ihm dabei nicht nur die Gelegenheit zum Lernen, — das Gelernte konnte er sofort schriftstellerisch verwerten und dabei seinem Hang nach poetischer Verklärung auch noch gerecht werden.

Körner zwar warnte den Freund vor einer einseitigen

---

[1]) Brief Schillers an Körner vom 17. März 1788.

Hingabe an die Geschichte; immer und immer wieder erinnerte er ihn daran, daß er zum Künstler, nicht zum Gelehrten berufen sei.[1]) Und er pries es als ein Glück, daß der Geist Schillers vor der Überladung des Gedächtnisses veredelt worden sei. Denn so werde jede neue Kenntnis, die er erwerbe, in seinem Kopfe lebendig.[2]) Schiller glaubte dem entgegen seine geschichtliche Beschäftigung am besten dadurch zu rechtfertigen, daß er sie mit dem Geiste des Dichters und Philosophen behandle; daß das Leere und Unfruchtbare der Geschichte seinen schöpferischen Kopf herausforderte, sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu übertragen.

Von unserem Standpunkt aus müssen wir anerkennen, welche Vorteile diese Art von Thätigkeit für den leicht ausschweifenden Geist Schillers haben mußte: diese Beschäftigung mit einem Fache, wo der Phantasie die bestimmten Schranken des Thatsächlichen geboten waren, wo mannigfaltige Anregung zum Denken und Ausgestalten auf der Grundlage der Erfahrung ins Spiel kam. Jene Beschäftigung gab zu Vergleichungen Anlaß, die ihn zwischen Kunstwahrheit (poetischer, innerer Wahrheit) und historischer Wahrheit eine genaue Unterscheidung machen ließen[3]) — ein Unterschied, der uns heute geläufig ist, von Schiller aber aus seinem Selbst erzeugt werden mußte.

Andere Anregungen zum Erwerb sicherer ästhetischer Grundlagen gingen aus seiner Thätigkeit als Rezensent

---

[1]) Körners Brief an Schiller vom 3. Juni 1788.

[2]) Brief Körners an Schiller vom 19. März 1789.

[3]) Vergl. den Brief Schillers an Caroline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788.

und seinem steten Verkehr mit Wieland und andern hervor. Durch das Jugendliche in seinem Wesen war Wieland am ehesten dazu geeignet, anziehend gerade auf einen jungen Mann zu wirken. Seine Offenheit zog den ehrlichen Schwaben an; sein Urteil, wonach bei Schillers Produktionen „Korrektion, Reinheit, Geschmack“ zu vermissen waren, womit er auf mehr „Delikatesse“ und „Feinheit“ drang, feuerten den jugendlichen Künstler an, seiner Kunst diese Eigenschaften zu gewinnen.

Die nächste Folge des Verkehrs mit Wieland war eine eifrige Lektüre der Alten, besonders des Euripides, Äschylus und Lucian, deren naive Manier und Formgewandtheit Schiller sich anzueignen strebte. Durch sie hoffte er seinen Geschmack zu läutern. Diese Lektüre bot Schiller in dieser schlimmen Zeit, wo seine Geschichte viel Dichterkraft zu verderben drohte[1]), die höchsten Genüsse; „wahre Simplizität“ sollten sie ihm für „Spitzfindigkeit und Künstelei“ ersetzen. Unschätzbar ist dieser Einfluß der Griechen auf Schiller gewesen[2]); aber erst unter der heiteren, harmonischen Einwirkung Goethes sollte Schiller sich zu einer Art von Hellenen herausbilden: dann auch ward ihm erst der ganze Unterschied zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung klar.

Ein Erzeugnis dieser Studien waren „Die Götter

---

[1]) Schillers Brief an Körner vom 20. August 1788.

[2]) Diesen Einfluß zu beklagen trotz seiner geschichtlichen Notwendigkeit für die allgemeine Entwicklung sowohl als die unsers Schillers speziell, blieb der einseitigen Verstiegenheit einer an sich berechtigten Reaktion gegen gehalt- und marklose Formenspielerei vorbehalten. Wir können gegen diese letztere uns wenden (durch künstlerische Thaten lieber als mit Worten), ohne uns die freudige Dankbarkeit für jenes „Griechentum“ verbittern zu lassen.

Griechenlands", ein Angstprodukt, da er nichts anderes für den „Merkur" zu liefern hatte.[1]) Schiller hat hier an Stelle seines abstrakten Ideals eines ursprünglichen Naturzustandes das konkretere der idealisierten hellenischen Welt gesetzt: es ist eine Idylle im höchsten Sinne, das Höchste, was der sentimentalische Dichter leisten kann. Auch hier wieder wie in seiner Jugendphilosophie ist seinem ästhetischen Bedürfnisse, seiner ästhetischen Stimmung Rechnung getragen. Der „Dichtung malerische Hülle" windet sich lieblich um die Wahrheit und Wirklichkeit, und bildet mit ihnen ein harmonisches Ganze.

Wichtig für seine damalige Anschauung über Kunst ist der Brief an Körner vom 25. Dezember 1788. Dieser hatte nämlich auf eine falsche, christlich einseitige Beurteilung Stolbergs über „Die Götter Griechenlands" mit einem Aufsatz im „Merkur" geantwortet. Schiller hätte nur gewünscht, daß Körner noch mehr aufs einzelne eingegangen wäre, so daß nicht streitig bleibe, wo die „edle Kunstfreiheit aufhöre und wo die Übertreibung anfange."[2]) Schiller glaubt die allgemeine Regel feststellen zu können, daß der Dichter seinen Gegenstand nicht wie er wirklich ist (das „Wirkliche"), sondern idealisierend (das „Idealische") behandle: d. h. er wähle aus einem wirklichen Gegenstand das Kunstmäßige aus. Niemals behandelt der Dichter einen einzelnen Gegenstand (z. B. Moral, Religion), sondern nur diejenigen Eigenschaften von einem jeden, die er sich zu einem einheitlichen Kunstganzen zusammendenken will. Deshalb kann er sich nie gegen

[1]) Brief Schillers an Körner vom 17. März 1788.

[2]) Man vergl. jenen Brief vom 10. Dezember 1788 an Caroline von Beulwitz, wo im kurzen Ähnliches gesagt ist.

das Einzelne (Moral, Religion) vergehen, sondern nur gegen den Geschmack, gegen die ästhetische Anordnung. Die Absonderung und Zusammenfügung des Einzelnen hat so zu geschehen, daß ein schönes, übereinstimmendes Ganzes entsteht. „Die Götter Griechenlands," fügt er hinzu, „die ich ans Licht stelle, sind nur die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in eine Vorstellungsart zusammengefaßt". Und er schließt: „Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaub' ich auch fest, daß es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mitbefriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt. Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zwecke setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle andern Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß er's will oder weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben; da im Gegenteil der, der zwischen Schönheit und Moralität oder was es sonst sei unstet flattert, oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt". Aus einem noch ungedruckten Gedicht zitiert er dann die Stelle:

„Der Freiheit freie Söhne (die Künstler)
Erhebet euch zur höchsten Schöne,
Um andere Kronen buhlet nicht!
Die Schwester, die euch hier verschwunden,
Holt ihr im Schoß der Mutter ein.
Was schöne Seele schön empfunden,
Muß trefflich und vollkommen sein." [1])

[1]) In dem Gedichte „die Künstler" ist die Stelle mehr ausgearbeitet.

Es genüge hier, auf den überraschenden Gegensatz und Fortschritt gegen früher aufmerksam zu machen: sein eingehendes, geschichtliches Studium, der Kampf und das Leben, im besondern die Angelegenheit mit Stolberg, die reine Kunstanschauung der Griechen und last not least Körner im Hintergrunde von allem hatten allmählich diesen Fortschritt bewirkt: die frühere Teleologie ist abgestreift, dogmatisch ist bereits hier die Autonomie des Schönen [1]) proklamiert, die später spekulativ begründet wird. — In den „Künstlern" werden wir dem poetischen Ausdruck dieser Ansichten, in ausgeführterer Weise, wieder begegnen und auf sie zurückzukommen Gelegenheit haben.

Auch in den Briefen über „Don Carlos", die um jene Zeit erschienen, in welchen er, um „sein Ideal zu retten, das Kunstwerk preisgab" [2]), hat er den Satz, daß jedes Kunstwerk sich selbst Rechenschaft zu geben habe, noch weiter ausgeführt. Dort sagt er nämlich: „Schlimm für den Autor und sein Werk, wenn er es auf die Divinationsgabe und die Billigkeit seiner Kritiker ankommen ließ, wenn er den Eindruck desselben von Eigenschaften abhängig machte, die sich nur in sehr wenigen Köpfen vereinigen. Es ist einer der fehlerhaftesten Zustände, in welchen sich ein Kunstwerk befinden kann, wenn es in die Willkür des Betrachters gestellt worden ist, welche Auslegung er davon machen will". Diese Worte erhalten durch den erwähnten Brief an Körner vom 25. Dezember 1788 erst ihr richtiges Licht.

---

[1]) Vergl. den Briefwechsel mit Körner II, 28: (Kallias): „Das Ding bestimmt sich durch seine Natur"; „es folgt seiner eigenen Regel" mit dem Zusatz: „und giebt sie sich".

[2]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 11. August 1788.

Nach den „Göttern Griechenlands" war wieder eine längere Pause in selbständiger dichterischer Produktion eingetreten. Übersetzungen und geschichtliche Arbeiten nahmen Schiller geistig ganz in Anspruch. Die müde, hypochondrische Stimmung, unter der Schiller in der ersten Zeit seines Weimarer Aufenthalts gelitten hatte, infolge des „Abarbeitens seiner Seele in dem immerwährenden Streit seiner Empfindungen", war allmählich gewichen: denn er hatte gelernt, sich immer mehr auf sich selbst und innern Genuß einzuschränken, nur dort die Quelle alles Guten zu suchen. Seines Herzens Neigung konnte und wollte er nicht ganz der Geschichte opfern; seine alte Liebe forderte öfters energisch wieder in ihre Rechte eingesetzt zu werden. Auf der anderen Seite verlangte Körner des öfteren, Anregung zu weiteren Briefen des „Raphael" durch ein Schreiben des „Julius" zu empfangen. Aber für Schiller, der über den metaphysischen und eudämonistischen Standpunkt der Jugend jetzt doch etwas hinaus war, war die Zeit des reinen „Phantasierens" in der Philosophie vorbei; und so konnte er es bei seiner sonstigen Überarbeitung nicht wagen, „eine derartige schwere Arbeit" auf sich zu nehmen, wie es eine philosophische für ihn, der so unbelesen war und unbekannt in derartigen Schriften, sein mußte. Heiratspläne, litterarische Unternehmungen (Merkur u. dergl.) und vor allem die Vorbereitungen zur Jenenser Professur machten ihm viel zu schaffen (1788/89). Und trotz all' dieser Geschäftigkeit und Aufregung ließ sich die Muse nicht zum Schweigen bringen. Statt „philosophischer Briefe" empfing der Freund im Anfang des neuen Jahres 1789 ein philosophisches Gedicht, das im rohen im Februar vollendet war: „Die

Künstler", das Vollendetste, was Schiller bis dahin geschaffen hatte.

Es ist dies Gedicht um so merkwürdiger und interessanter, als es an der Grenzscheide zweier Entwicklungsphasen (in ästhetischer Hinsicht) steht. Früher hatte Schiller, wie wir wissen, in seinen philosophischen und sonstigen Kundgebungen das Moralische stets mit dem Ästhetischen vermischt und verwechselt. Worin das begründet lag, haben wir gesehen. Weiter haben wir verfolgt, wie sich Erfahrung und die z. B. mit dem Historischen gegebene Vergleichung und der bestimmende Einfluß von Körner vereinigt hatten, Schiller zu einer Läuterung seiner Ansichten von Schönheit und Kunst zu führen: Begriffe, die immer noch ihrer Vervollkommnung und völligen Klärung harrten. Inwieweit sich diese in den „Künstlern" vollzogen, wollen wir jetzt sehen.

Die leitende Idee des Ganzen ist die, daß Schönheit sinnlich-verkleidete Wahrheit, verhüllte Sittlichkeit ist.[1]) Je höher sich die Kunst emporschwingt, desto näher kommt sie der Wahrheit, ja, die Werke der Kunst sind weiter nichts als die verschiedenen Ausstrahlungen und Gestaltungen, Modalitäten der Wahrheit, wie der weiße Lichtstrahl sich in verschiedene Farben bricht,

Wie sich in sieben milden Strahlen,
Der weiße Schimmer lieblich bricht,
Wie sieben Regenbogenstrahlen
Zerrinnen in das weiße Licht,
So spielt in tausendfacher Klarheit
Bezaubernd um den trunknen Blick,

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 9. Februar 1789.

So fließt in einen Bund der Wahrheit,
In einen Strom des Lichts zurück!

Solche Gedanken erinnern lebhaft an Schillers Jugendphilosophie, besonders an die „Theosophie des Julius".[1]) Schiller scheint ganz unter dem Banne der Shaftesburyschen Ansicht: all beauty is truth zu stehen. Und doch haben wir bereits oben gesehen[2]), daß er schon einen weit tieferen Blick in das Wesen des Schönen als des rein Formellen (des auf der Darstellung Beruhenden) gethan hatte, als es die etwas mystische Vorstellung der Schönheit als verhüllter Wahrheit verrät. Gerade das Symbol, das die Idee klar machen sollte, hat sie verdunkelt. Das Halb-Dunkel, in dem die ganze Dichtung schwebt, erklärt sich jedenfalls daraus, daß sie in der Übergangszeit gedichtet ist, wo die verschiedenen Auffassungen noch in Schillers Seele um die Herrschaft rangen. Einen bestimmten Gedankeninhalt mußte Schiller immer haben, an den er sich als an ein Ganzes anschließen, worauf er sich stützen konnte: ehe also ein Neues geschaffen und formiert war, so lange mußte gewissermaßen das teleologische Material des Alten noch herhalten, um wenigstens den Bildern und Symbolen, die Schiller liebte, den nötigen Glanz zu verleihen.

Die Schönheit als sinnlich-verhüllte Wahrheit macht zwischen der Sinnlichkeit und Geistigkeit des Men-

---

[1]) Vergl. dort die Stelle: „Wie sich im prismatischen Glase ein weißer Lichtstreif in sieben dunkle Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen. Wie sieben dunkle Strahlen in einen hellen Lichtstreif wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller dieser Substanzen ein göttliches Wesen hervorgehen."

[2]) Vergl. oben Seite 60, 61.

schen das Bindeglied aus; denn sie veredelt durch geistige Täuschung und ladet den Geist rückwärts zu der Sinnenwelt ein.[1]) Diese Ansicht hat Schiller hier schon gemeinschaftlich mit Kant, wie er ja in vielen Dingen Kantianer vor seiner Bekanntschaft mit diesem war. — Denn schon der „Karlsschüler" hatte, um Geist und Materie in Zusammenklang zu bringen, eine „Mittelkraft" gesetzt; „beide widersprechende Enden" zu vereinigen, „die harte Spannung" „zu sanfter Harmonie" herabzustimmen, hatte der Verfasser der „Schaubühne als moralische Anstalt" einen „mittleren Zustand" angenommen: das Ästhetische, die Kunst sollte diesen Nutzen leisten. Die Kunst ist es, die auch hier die Seele loslöst aus den schweren Fesseln der Sinne:

„Jetzt fiel der Tierheit dumpfe Schranke,
Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn,
Und der erhab'ne Fremdling, der Gedanke,
Sprang aus dem staunenden Gehirn."

In dieser vermittelnden Stellung ist die Kunst das Rein-Menschliche; den Fleiß teilt der Mensch mit den Tieren, das Wissen mit Geistern höherer Art, die Kunst, das vergeistigte Sinnliche, das versinnlichte Geistige hat der Mensch allein.

Wie nahe diese Ausführungen an das, was Schiller später (unter dem Einflusse Kants) über das Wesen und die Wirkung des Schönen schrieb, herankommen, werden wir noch sehen. Hier sei bloß daran erinnert.[2])

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 12. Januar 1789.

[2]) Vergl. damit Kant, Kritik der Urteilskraft, § 5: „Annehmlichkeit gilt auch für vernunftlose Tiere, Schönheit nur für Menschen d. i. tierische, aber doch vernünftige Wesen; das Gute aber für jedes vernünftige Wesen überhaupt."

Die Kunst als Vorstufe der Wahrheit und Sittlichkeit dient diesen, indem sie die Menschen ihrer Bestimmung, der Sittlichkeit, entgegenführt. Sie wird uns in den „Künstlern“ in ihren Wirkungen historisch dargestellt: aus ihr, der ersten Lehrmeisterin des Menschengeschlechts, die schon damals durch das Schöne veredelnd auf die Menschen wirkte, ehe Gesetzgebung und Moral der Gesellschaft dienten, hat sich die ganze sittliche und wissenschaftliche Kultur entwickelt. Die Anschauungen des Wahren und Guten boten sich den Blicken der Menschheit in Bildern und Sinnbildern, im Gewande der Schönheit, dar, ehe sie der denkende Geist zu festen wissenschaftlichen und moralischen Begriffen ausformte:

„Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land,
An höhern Glanz sich zu gewöhnen
Übt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süßem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.“

So aber war die Kunst nur das Mittel zu dem höchsten Ziele, der Weg zu jener übersinnlichen Wahrheit,

Die eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht;

so war sie nur Mittel zu jenem Zweck der Bildung und Besserung, der Vergeistigung. Dann mußte aber auch die Zeit kommen, wo das Ziel erreicht war, wo die Kunst ihre Schuldigkeit gethan hatte und gehen konnte, wo man

„mit niederem Söldnerslohne
Den edlen Führer zu entlassen glaubt,
Und neben dem geträumten Throne
Der Kunst den ersten Sklavensitz erlaubt."

Gegen diese demütigende Vorstellung, die Kunst als bloße Dienerin einer höheren Kultur aufzufassen[1]), empörte sich das Selbstgefühl, das Künstlerbewußtsein eines Dritten: Wieland war es, der es als „sehr unhold" empfand, daß die Kunst der übrigen Kultur gewissermaßen nur Vorschub leisten solle, und „also der Herbst (die Kultur) immer weiter gerückt sei als der Lenz (die Kunst)". „Alles, was wissenschaftliche Kultur in sich begreift, stellt er tief unter die Kunst und behauptet vielmehr, daß jene dieser diene. Wenn ein wissenschaftliches Ganzes über ein Ganzes der Kunst sich erhebe, so sei es nur in dem Fall, wenn es selbst ein Kunstwerk werde."[2]) Schiller leuchtete dies ein, zumal diese Idee, wie er sagt, in seinem Gedichte unentwickelt zu liegen schiene und nur der Heraushebung bedurfte.

Und wenn Schiller seither die Kunst von moralischem Standpunkt aus betrachtet hat, so erreicht er den rein-ästhetischen, von dem aus allein die Kunst zu würdigen ist, wenn er verkündigt:

„Der Schätze, die des Denkers Fleiß gehäufet,
Wird er im Arm der Schönheit erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein."

---

[1]) In der Rede über die Bühne als moralische Anstalt (1784) wollte Schiller die Kunst und die Wissenschaft bloß verknüpfen, hier aber ist eine Entwicklungsfolge von Sinnlichem zu Geistigem (Kunst — Wissenschaft — Kunst) gedacht.

[2]) Schillers Brief an Körner vom 9. Februar 1789.

Hier erst wird die Aufgabe der Kunst ästhetisch: denn sie ist es, die alles schließlich wieder beherrscht, die allem, was auf ihren Antrieb entstanden ist, wie den Werken der Wissenschaft, erst die Vollendung und die Form geben muß; und nachdem die Kunst so ihren Kreis durchlaufen, wird sie, wenn auch nicht unmittelbar, doch mittelbar sich Selbst-Zweck. Erst dann hat die ganze Kultur „der Vollendung Krone" sich errungen, wenn sie in schöner Form sich darstellt, in Schönheit sich auflöst. Und so kann stolz der Dichter im Vollgefühl seiner Würde den Kunstgenossen die Worte der Weihe zurufen:

„Mit Euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur,
Mit Euch, dem freud'gen Erntekranze,
Schließt die vollendete Natur!"

In jenem Briefe an Körner zu den „Göttern Griechenlands" war die Moralität eigentlich auch noch Zweck des Ästhetischen, aber doch nur als Zugabe: hier schwankt der Dichter zwischen dieser reineren Auffassung (wie er sie ähnlich in den Briefen über ästhetische Erziehung vertritt) und der noch früheren. Man wird also sagen können: daß der Zweck des Kunstwerks ein ästhetischer, d. h. seine eigene Schönheit sein Zweck sein soll, war Schiller zu dieser Zeit durchaus nicht mehr unbekannt. Diese Vorstellung war nur nicht so sehr in seiner Seele befestigt, so präzisiert mit ihr verwachsen, daß er sie jeden Augenblick hätte sondern und scheiden können von den übrigen: der ganze Unterschied hatte sich noch nicht zum Lichte des Bewußtseins emporgeschwungen, und nur, was sie Verwandtes hatten, ließ sie neben einander in scheinbarem Frieden existieren. — Ich verweise nochmals auf

die des öfteren erwähnten Briefe an Caroline von Beulwitz und an Körner, auf jenen Brief über „Don Carlos", wo Schiller das Wesen des Schönen (also schon vor den „Künstlern") schärfer als hier ins Auge faßte. Ja, in einem Briefe, den der Dichter an Körner als Interpretation einiger Stellen der „Künstler" schrieb (vom 30. März 1789), haben wir folgende Stelle: „Jedes Werk der Schönheit ist ein Ganzes und so lange es den Künstler beschäftigt, ist es sein eigener Zweck; so z. B. eine einzelne Säule, eine einzelne Statue, eine poetische Beschreibung. Es ist sich allein genug. Es kann für sich bestehen, es ist vollendet in sich selbst. Wenn die Kunst weiter fortschreitet, so verwandelt sie diese einzelnen Ganzen in Teile eines neuen und größeren Ganzen; denn ihr Zweck ist nicht mehr in ihnen, sondern außer ihnen (im zusammengesetzten Ganzen) ..... diese Statue ... giebt dann nur das Ihrige zu dem Totaleindruck." Hier ist der Selbstzweck des Schönen mit klaren, faßbaren Worten ausgesprochen. Körners Einwirkung möchte ich auch hierbei nicht zu wenig anrechnen: man vergleiche nur z. B. den Brief Körners vom ... November 1788 (I, Seite 238), wo er Schiller (hinsichtlich der niederländischen Geschichte) auf den ästhetischen Wert der Komposition des Ganzen aufmerksam macht, auf die Wichtigkeit der Einheit der Idee, die auch das Einzelne der Charaktere und Situationen bestimmen müsse u. s. w.

Auf das „interesselose Wohlgefallen", das Schiller später mit Kant für das Schöne postuliert, deuten folgende Verse voraus:

„Zum erstenmal genießt der Geist
Erquickt von ruhigeren Freuden,

Die aus der Ferne nur ihn weiden,
Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
Die im Genusse nicht verscheiden."

Also nicht Freuden genießt der Geist, wie sie die sinnliche Begierde liebt, die ihren Gegenstand gern in sich einverleibte, in sich hineinrisse, um ihn zu einem Teil des begehrenden Wesens zu machen — nein, er genießt in der ruhigen Freude der Betrachtung, d. i.: „aus der Ferne". Das ist der reinere Begriff von „Liebe", wie er besonders in „Anmut und Würde" und den Briefen über ästhetische Erziehung entwickelt wird; im Keime war auch diese Auffassung schon in der Magisterdissertation des Eleven gegeben.[1]) Aus diesem Betrachten, dem liebevollen Anschauen der Kunstwerke, entwickelt sich ein höherer, feiner Geist der Gesittung, ein Zustand, in dem die beiden Naturen des Menschen sich in einer wohlthuenden Übereinstimmung befinden;

Wo tausend Schrecken auf ihn zielen,
Folgt ihm ein Harmonieenbach,
Sieht er die Huldgöttinnen spielen
Und ringt in still verfeinerten Gefühlen,
Der lieblichen Begleitung nach.

In diesem Zustand geht das Wollen harmonisch mit dem Sollen, die Neigung mit der Pflicht; es ist ein Zustand anmutiger Pflichterfüllung, so

„Daß der entjochte Mensch jetzt seine Pflichten denkt,
Die Fessel liebet, die ihn lenkt."

In dem Aufsatz „Über Anmut und Würde" sehen wir Schiller diesen Gedanken spekulativ begründen.

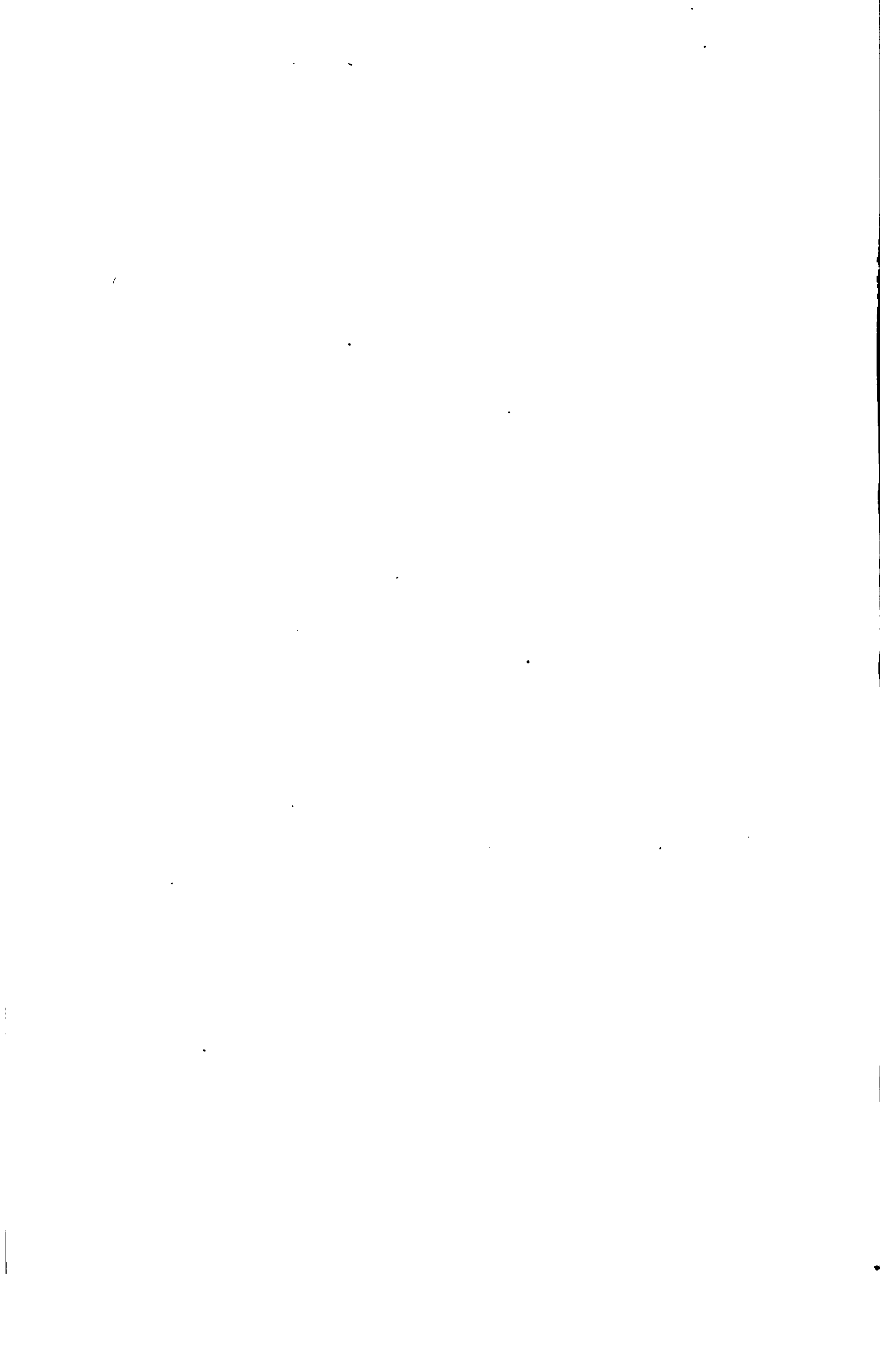
---

1) Vergl. oben Seite 18.

So stehen „Die Künstler“ nach rückwärts und nach vorwärts deutend, ein Sammelpunkt für alles, was sich in dem mächtigen Entwicklungskampfe von Schillers Geist als lebensfähig erwiesen hatte, befruchtet mit neuen Keimen und kühn herausblühenden Ideen, die berufen waren mächtig emporzuwachsen und sich auszudehnen unter dem Einfluß einer neuen Lehre: der Lehre Kants.

III.

Kritischer Standpunkt.



5. Annäherung an Kant.

Obwohl die ernstliche und epochemachende Beschäftigung Schillers mit Kant erst in der Zeit seines körperlichen Leidens im Frühjahr 1791 beginnt, läßt sich doch schon vorher ein Bekanntwerden des Dichters mit den geschichts-philosophischen Werken Kants nachweisen. In ethischer Beziehung hatte Schiller schon längst den Kantischen Prinzipien nahe gestanden oder sich ihnen genähert[1]), ehe das Bekanntwerden mit der „Kritik der Urteilskraft" auf seine ästhetische Entwicklung und Begriffe einen direkten Einfluß gewinnen konnte.

Aber diese Wirkung, die Kant auf Schiller bei Gewinnung seiner ästhetischen Grundsätze und Gesetze auszuüben vermochte und wirklich ausübte, war vorbereitet und gefördert durch eine stetige Anregung seitens Körners zum Studium Kants. Auf Schillers Bereitwilligkeit sich kritisch und theoretisch klar zu werden über alles, was die

---

[1]) Vergl. z. B. den Brief Schillers an Körner vom 10. September 1787 (I, 116): „Ich habe nur einen Maßstab für Moralität und ich glaube den strengsten: Ist die That, die ich begehe, von guten oder schlimmen Folgen für die Welt — wenn sie allgemein ist?" Im „Geisterseher" ist auch manches Derartige enthalten; oder an anderer Stelle: „Ich entschloß mich in der That gegen meine Neigung, aus wirklichem Pflichtgefühl zu dieser Reise." Vergl. ferner oben Seite 16.

Kunst betrifft, wurde oben bereits hingewiesen.[1]) Als dann im Jahre 1790 die „Kritik der Urteilskraft" erschien, übte sie auf Schiller, der schon längst, wie er nun selbst nach der Verunglückung seiner dramatischen Arbeit „Ein Menschenfeind" gesteht, gern „seine dunklen Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe" verwandelt hätte[2]), eine hinreißende Wirkung aus: hinreißend durch ihren „neuen, lichtvollen, geistreichen Inhalt".[3])

Einseitig jedoch und unnatürlich wäre es zu glauben, daß dies die einzigen Einflüsse gewesen seien, die Schiller nach Kant hindrängten: es schienen alle Umstände im Bunde, mit vereinigter Energie, den Dichter eine Zeit lang zum Philosophen zu machen.

Schon im August des Jahres 1787 hatte Schiller auf Reinholds, des Jenenser Kantapostels, Anregung hin zwei kleine Aufsätze des Meisters (wie bereits berührt): „Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" und „Mutmaßlicher Anfang des Menschengeschlechts" — erstere Schrift „mit außerordentlicher Befriedigung" — gelesen.[4]) Schon damals schien es ihm ausgemacht, daß er Kant noch lesen und studieren werde. Das war ein Resultat, worüber sich Körner, der schon so lange dem Freunde über Kant „vorgepredigt" hatte, mit Recht freuen konnte. Aber noch im Jahre 1788 (im April, der Zeit des letzten Raphaelbriefes) wollte es mit Schiller noch nicht so recht in dieses Fach hinein.[5]) Und

---

[1]) Vergl. oben Seite 36.

[2]) Brief Schillers an Körner vom 26. November 1790.

[3]) Brief Schillers an Körner vom 5. März 1791.

[4]) Brief Schillers an Körner vom 20. August 1787.

[5]) Vergl. oben Seite 51.

auch im Laufe der nächsten Jahre war unter der Wucht und dem Druck unfreiwilliger Schriftstellerei die Beschäftigung mit philosophischen Gegenständen mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Historische Arbeiten, Vorstudien zu seinen Kollegien nahmen fast Schillers ganze Zeit in Anspruch: mit Mühe konnte er sich hie und da in das gelobte Land der Dichtung hinüberschlagen; und wenn er es ja einmal unternahm, so riß ihn die harte Notwendigkeit bald wieder in die Wirklichkeit zurück.

Es hatten sich aber im Laufe der Jahre die Erfahrungsthatsachen der Kunst, wenn ich so sagen darf, bei Schiller immer mehr gehäuft, und in seinem fruchtbaren Kopfe schossen sie in buntem Durcheinander zu Ideen empor. Besonders durch „Die Künstler" und die sich daran knüpfende Kontroverse über Kunst mit Wieland und Körner drängte sich alles, was an Vorstellungen vom Schönen in seinem Bewußtsein war, vor und verlangte Sichtung und Ordnung. Dies Bedürfnis mußte sich steigern, von Tag zu Tag, als Schiller in seinem Amte als Rezensent bestimmte Regeln und Gesetze der Beurteilung notwendig wurden. Es ist natürlich, daß sich seine selbständige, ehrliche Natur mit konventionellen Phrasen nicht zufrieden geben konnte.

Aber auch schon gleich nach seiner Ankunft in Weimar war ihm seine „Unfertigkeit" peinlich geworden, als er in Fr. W. Gotter einen Gegner seiner Kunst fand, der, wie seicht er auch sonst sein mochte, wenigstens den Vorteil der Waffen hatte, daß er mit eben solchen „Machtsprüchen" und „konventionellen Stempeln" [1]) ausgerüstet

[1]) Brief Körners an Schiller vom 14. August 1787.

war. Gerade diese aber sind es immer, deren bestechende Scheinwahrheit mit den schlagendsten Gründen widerlegt werden muß. — Und auch in Wielands, wie Körner sie nennt, „ängstlicher" Kritik [1]), in dessen Kenntnis und Gewandtheit in den Formen lag ein beständiger Hinweis auf Erkenntnis und Feststellung von ästhetischen Prinzipien. [2])

Vor allen war es wieder Körner, der, mit seinem Bedürfnis nach Methode die Rechte des Verstandes geltend machend, den Freund zum Aufsuchen von positiven Ergebnissen antrieb. Wiederholt [3]) hatte der rege Freund darauf hingewiesen, daß eine Kritik des Schönen, der Ideale notwendig sei: diese sei ein Haupterfordernis der praktischen Philosophie, sie allein könne die Wissenschaft zum Kunstwerk adeln.

Ja, Körner war selbst mit der Ausarbeitung einer „Theorie der Ideale" beschäftigt [4]), als die „Kritik der Urteilskraft" erschien, an welche er sich denn auch sofort mit teilnahmvollem Eifer machte. Die Selbständigkeit seines Denkens zeigt sich auch hier wieder: trotz seiner Begeisterung für Kant findet er sofort Punkte, in denen er nicht mit dem Verfasser übereinstimmt. Und er hofft gewiß auf den besonderen Punkt zu kommen, wo Kant vom rechten Wege abgekommen sei, um von da aus die Leistungen Kants besser übersehen zu können. [5]) „Und dann muß das Gold", fügt er hinzu, „was in dieser

---

[1]) Brief Körners an Schiller vom 24. Dezember 1787.

[2]) Herders Einfluß war mehr auf Geschichtsauffassung gehend.

[3]) Vergl. Körners Briefe an Schiller vom 18. Februar 1789 und 24. Oktober 1789.

[4]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 28. Mai 1790.

[5]) Brief Körners an Schiller vom 29. Juni 1790.

Philosophie enthalten ist, in eine annehmlichere Form umgeschmolzen werden." Rüstig, unentwegt arbeitet er an seinem Kant weiter und teilt seine Gedanken dem Freunde zur Anregung mit[1]): von Kant erhielt Körner Aufklärung über den Begriff „Organisation" und von Goethe über den Unterschied des „Objektiven" und „Subjektiven". In dem Objektiven scheint Körner die wahre „Klassizität" und der wahre „Stil" zu bestehen. Denn „das Subjektive ist von der besonderen Denkart oder Stimmung des Künstlers, und sein Wert davon abhängig, ob er ein Publikum findet, dessen Denkart oder Stimmung mit der seinigen sympathisiert." „Das Kunstwerk" aber „soll durch sich selbst existieren, wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht": kurz es soll Leben haben. Und als seine ihm ganz „eigene Idee" fügt er hinzu: „Die Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte, und Vervielfältigung des Lebens im einzelnen bei der möglichsten Harmonie des Ganzen, unterscheidet Klassizität von Chaos und Leerheit." [2])

Der Fortschritt von Körner selbst, der geradezu im Widerspruch steht mit dem letzten Raphael-Briefe[3]), ist auch von nachhaltiger Wirkung auf den Freund gewesen. Aus dessen ganzer späteren Theorie leuchtet das hervor, ganz besonders erhellt es aber aus den Rezensionen der Gedichte Bürgers und Matthissons.

Auch jenen „Punkt" in der „Kritik der Urteilskraft"

---

[1]) Im Brief vom 6 Dezember 1790.

[2]) Vergl. auch Körners Brief an Schiller vom 6. Oktober 1790, wo er von seiner Übereinstimmung mit Goethe spricht.

[3]) Vergl. oben Seite 52.

glaubt Körner schließlich gefunden zu haben[1]), nachdem Schiller kurz vorher dem erfreuten Freunde[2]) seine philosophische Bekehrung, wie dieser sie nennt, mitgeteilt hatte. Kant nämlich spricht bloß von der Wirkung des Schönen auf das Subjekt. „Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, und auf welcher diese Klassifikation beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre.“ Durch diesen Anstoß nun war der Stein der Weisen — man verzeihe den gewagten Vergleich — gleichsam ins Rollen gebracht; wie Schiller aber ihn festhält und ihn zum Anbau des Fundaments seiner Theorie benutzt, werden wir sehen.

Während Körner so in der Kantischen Philosophie lebte, mußte es ihm zur größten Freude gereichen, daß auch Schiller angefangen hatte zu „kantisieren“ und in seiner akademischen Antrittsrede[3]) sogar das teleologische Prinzip mit Anerkennung erwähnt hatte.[4]) Denn durch Kants „Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht“ angeregt, hatte Schiller in dieser Rede seine „Kunstidee“, die er auf das natürliche Weltall anzuwenden längst gewöhnt war[5]), nun auf die Weltgeschichte ausgedehnt. — Indes, dem akademischen Leben und Lehren konnte der Dichter, der lieber seinen Neigungen

[1]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 13. März 1791.

[2]) Im Brief vom 3. März 1791; vergl. oben Seite 76.

[3]) „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“

[4]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 17. November 1789.

[5]) Vergl. hierzu K. Fischer, Schiller als Philosoph (1891) II, Seite 199 ff.

gelebt und in Muße seinem Geist die nötige Reife und Stärke verliehen hätte, keinen Geschmack abgewinnen. Aber seine Pläne, Jena zu verlassen, mußte er bald aufgeben, da seine bevorstehende Verbindung mit Charlotte von Lengefeld nicht erlaubte, das sichere Brot unsicheren Hoffnungen zu opfern. Die nahe Aussicht auf eine stille, heitere Häuslichkeit, auf ein Heim, bewirkte denn auch, daß Schiller sich ruhiger und glücklicher fühlte als je zuvor. Dann, hoffte er, werde ihm seine Jugend durch ein inneres Dichterleben zurückgegeben werden, endlich werde er einmal im vollen Genuß seines Geisteslebens sein.[1])

Am 22. Februar 1790 fand die Trauung in der Stille zu Wenigenjena statt. Und endlich einmal sieht der so lange vom Schicksal rauh umhergetriebene, auch im Innern unstete Schiller sein Dasein „in harmonisches Gleichgewicht gerückt“; sein Herz findet „immerwährende, sanfte Befriedigung außer sich, sein Geist eine schöne Nahrung und Erholung.“ [2]) Nicht geschaffen zum Genuß egoistischen Glückes, mit einem heftigen Bedürfnis zu lieben und geliebt zu werden, mußte er von der gleichmäßigen, liebenden Sorgfalt eines zärtlichen Weibes aufs wohlthuendste berührt und beeinflußt werden; Frieden, holden Seelenfrieden konnte er von ihrem schönen Herzen lernen. Und bald „kleidete es sich wieder um ihn in dichterischen Gestalten“, wie schwer ihn auch manchmal die akademische Last drücken mochte. Auch die alte Lust zu philosophieren erwachte wieder in ihm, und, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, las er im Sommer 1790 ein

---

[1]) Schillers Brief an Körner vom 1. Februar 1790.
[2]) Schillers Brief an Körner vom 1. März 1790.

Publikum über die Theorie der tragischen Kunst. Er legte sich seine Ästhetik zurecht, ohne ein ästhetisches Buch zu Rate zu ziehen, bloß nach „Reminiszenzen und tragischen Mustern“ [1]), und es vergnügte ihn, zu den mancherlei Erfahrungen, die er über diese Materie zu machen Gelegenheit gehabt, „allgemeine philosophische Regeln und vielleicht gar ein philosophisches Prinzip zu finden.“

Nicht ganz ohne Einfluß auf dieses Wiedererwachen der alten Lust zu philosophieren war jedenfalls der Umgang mit dem geistvollen philosophischen Dilettanten, K. Theodor von Dalberg, dem damaligen Koadjutor zu Erfurt, der, wie Schiller selbst sagt, seinen Geist entzündete. Dalberg war damals gerade im Begriff, sein Werk „Grundsätze der Ästhetik“ herauszugeben (1791).

Zur Zeit als Körner, wie oben besprochen, dem Studium von Kants „Kritik der Urteilskraft“ sich widmete, war Schiller mit der Fertigstellung der Geschichte des dreißigjährigen Krieges so beschäftigt, daß er kaum zu Atem kommen konnte. Er hörte das Kantische Werk damals in Jena „zum Sattwerden“ preisen [2]), — zu einer Lektüre aber fehlte ihm aus dem angegebenen Grunde die Zeit. Der Umstand, daß Körner Berührungspunkte hinsichtlich Kants mit Goethe gefunden hatte [3]), und auch sein eignes Gespräch mit letzterem über Kant [4]) mußten aufs neue zur Lektüre des Werkes mahnen. Die undankbare Arbeit, die Schiller mit dem „Menschenfeind“ infolge der unglücklichen Wahl des tragischen Stoffes

[1]) Brief Schillers an Körner vom 16. Mai 1790.
[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 18. Juni 1790.
[3]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 6. Oktober 1790.
[4]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 1. November 1790.

gehabt hatte, wiesen ihn dringend darauf hin, sich erst über die Theorie der Kunst Klarheit zu verschaffen, ehe er sich wieder an einen dramatischen Stoff wagen konnte: er wollte nicht wieder seine beste Kraft in nie gedanktem Streit vergeuden.[1])

Im Januar 1791 erkrankte der Dichter heftig und erlebte wiederholte Rückfälle im Februar und im Sommer: man fürchtete für sein Leben. Die fortdauernden Schmerzen in der Brust forderten Schonung. Brotschriftstellerei nahm nun, da die Ausgaben sich mehrten, am dringendsten die ohnedies sehr verkümmerte Zeit in Anspruch. So entschloß er sich im Februar, auch seine Kollegien möglichst einzuschränken, und nachdem er sich den Rest des Winters 1791 und auch im Sommer ausgeruht, im Winter-Semester 1791/92 nur noch Privatissima über Ästhetik, mehr in Form von Konversation und Unterhaltung, zu halten. Auf diese Weise glaubte er, sich zugleich die Zeit zu den längst ersehnten philosophischen Studien erübrigen zu können.[2])

Mit diesem Entschluß beginnt Schillers Übergang zu den ästhetischen Studien und spekulativen Untersuchungen. Die Gedanken der „Kritik der Urteilskraft" packen Schiller mit solcher Gewalt, daß er plötzlich das größte Verlangen hegt, sich nach und nach in Kants ganze Philosophie hineinzuarbeiten. Aber „bei meiner wenigen Bekanntschaft", schreibt er, „mit philosophischen Systemen würde mir die Kritik der Vernunft und selbst einige Reinholdsche Schriften für jetzt noch zu schwer sein und zu

---

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 26. November 1790; vergl. oben Seite 76.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 22. Februar 1791.

viel Zeit wegnehmen. Weil ich aber über Ästhetik schon selbst viel gedacht habe und empirisch noch mehr darin bewandert bin, so kann ich in der Kritik der Urteilskraft weit leichter fort und lerne gelegentlich viele Kantische Vorstellungsarten kennen, weil er sich in diesem Werke darauf bezieht und viele Ideen aus der Kritik der Vernunft in der Kritik der Urteilskraft anwendet. Kurz ich ahne, daß Kant für mich kein so unübersteiglicher Berg ist, und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlassen."

Aber leider ging es auch hier nicht ganz, wie Schiller es gewünscht hätte. Die sich im Laufe des Sommers 1791 immer mehr verschlimmernden Brustschmerzen, die notwendige Arbeit an der Geschichte des dreißigjährigen Krieges ließen ein fortdauerndes Studium der Kritik der Urteilskraft nicht aufkommen, — kaum daß er sich zur Erholung die Übersetzung des zweiten und vierten Buches der Äneis gestatten konnte. Aber für die Erhaltung des einmal entzündeten Feuers war nebenbei auch durch den Umgang mit Reinhold und einigen begabten jungen Männern, insgesamt Kantianern, gesorgt. Unter diesen war es besonders ein Doktor der Medizin, Erhard aus Nürnberg, der durch seinen geistreichen, umfassende Kenntnisse verratenden Umgang und seinen vorzüglichen Charakter eine große Anziehung auf den Dichter ausübte. Er war nach Schillers eigner Schilderung [1]) nicht nur ein gründlicher Kenner der Kantischen Philosophie, sondern vermochte auch eigne Gedanken zu hegen und verband mit dieser geistigen Selbständigkeit eine gewisse Sicherheit des

[1]) Im Briefe an Körner vom 10. April 1791.

Auftretens, was für Schiller stets etwas Gewinnendes gehabt zu haben scheint.[1]) Ein solcher jugendlicher Mann, der, ohne trocken zu sein, sich durch Schärfe des Verstandes auszeichnete und ein warmes, lebhaftes Interesse für das Schöne hegte, war ganz dazu geschaffen unsern Schiller in das für diesen noch etwas beschwerliche Gebiet der Kantischen Philosophie einzuführen.

Reinhold, der eifrigste und einflußreichste Kantianer damaliger Zeit, den Schiller schon seit August 1787 kannte, hatte auf diesen nie so zu wirken vermocht: obwohl ihr Verhältnis ein freundschaftliches war, waren sie doch nie Freunde geworden. Dem gelehrten Professor und Kantapostel fehlte jene psychische Fähigkeit, die Schillers Lebenselement war: daß ihm das Reich der Phantasie eine fremde Zone und er nur mit einem kalten, klarsehenden, tiefen Verstande begabt war — das war es, was Schiller von einer herzlichen Annäherung zurückgehalten hatte.[2]) Um so mehr brachte der Dichter warmherzigen jungen Leuten wie dem Livländer Graß, der es in der Kunst des Zeichnens und Landschaftmalens weiter gebracht hatte als in der Theologie, seinem eigentlichen Fache; wie ferner den übrigen Kantianern Niethammer, Fischenisch, der auch ein Schwabe war, dem Dänen Hornemann u. a. — er, der selber so gerne jung war, einen empfänglichen und offnen Sinn entgegen. Schiller hatte sogar die Einrichtung getroffen, daß er des Mittags und des Abends mit den jungen Magistern gemeinschaftlich speiste, und da sie

---

[1]) Das Gegenteil davon hatte ihm z. B. an Wieland und dem Koadjutor Dalberg mißfallen.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 29. August 1787.

alle mehr oder weniger in der Kantischen Philosophie zu Hause waren, so bildete diese das Hauptthema ihrer Unterhaltungen, eine nie versiegende Quelle.

Alles also war dazu angethan, Schillers einmal gewonnenes Interesse für Kant zu beleben: da sollte auch das letzte Hindernis — seine armselige finanzielle Lage — durch einen zartsinnig-edelmütigen Akt hochgestellter und hochherziger Gönner hinweggeräumt werden: durch das Geschenk des Prinzen von Augustenburg (1000 Thlr. jährliche Rente auf 3 Jahre) wurde dem Dichter das, wonach er sich all' sein Lebtag gesehnt hatte, zu teil: Freiheit des Schaffens. Und so konnte er am 1. Januar 1792 an den alten Freund schreiben: „Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, die Kantische Philosophie nicht eher zu verlassen, bis ich sie ergründet habe, wenn mich dieses auch drei Jahre kosten könnte". Ja, sein entfesselter Eifer will sich dabei nicht beruhigen: Locke, Hume, Leibniz sollen auch in das philosophische Repertoire aufgenommen werden, von deutschen Ästhetikern wollte er Baumgarten, Sulzer vornehmen. — Mächtiger als alle Worte spricht für den Zustand und das Bedürfnis seines Geistes die Thatsache, daß er seine erste Freiheit gerade derartigen Untersuchungen widmete: sie waren notwendig, und von Schaden und Nachteilen für seine dichterische Kraft, die doch nicht vom Ganzen der Geisteskräfte losgelöst werden kann, zu reden, ist ein Zeichen klagebereiter Oberflächlichkeit.

So sehen wir Schiller im Jahre 1792 sich auf ein eingehendes philosophisches Studium vorbereiten, das dann auch mit beharrlicher Konsequenz in den Jahren 1793 bis 1795 betrieben wurde.

Im April und Mai des Jahres 1792 waren die Freunde nach langer Trennung wieder einmal beisammen in Dresden: die Verabredung eines „ästhetischen Briefwechsels“, der an die Stelle des früheren philosophischen treten sollte, ist das Resultat ihres Gedankenaustausches. Aufs neue nimmt nun Schiller, um mit der Materie recht vertraut zu werden, die „Kritik der Urteilskraft“ vor. Die Geschichte des dreißigjährigen Krieges harrt zwar immer noch ihrer Vollendung, und auch nach dem „Wallenstein“ „juckt“ den Dichter die Feder. Denn eigentlich ist es doch nur die Kunst, wo er ganz seine Kräfte fühlt, in der Theorie glaubt Schiller immer bloß ein Dilettant zu sein. Aber — und das mögen sich die merken, die diese jahrelange Beschäftigung mit philosophischen Spekulationen als einen Diebstahl am Dichter erklären möchten oder gar als einen Nachteil für seine Poesie, — „um der Ausübung selbst willen“, schreibt er am 25. Mai 1792 an Körner, „philosophiere ich gerne über die Theorie, die Kritik muß mir selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt hat — und geschadet hat sie mir in der That.“ Und er hofft, daß ihm die Kühnheit und lebendige Glut, die er durch die Kenntnis mancher Regel verloren, daß ihm die Freiheit der Einbildungskraft, die sich vermindert habe, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen wisse, ersetzt werden würde dadurch, daß ihm Kunstmäßigkeit zur Natur werde: ja so müsse die Phantasie ihre Freiheit zurückerhalten, da sie sich keine anderen als freiwillige Schranken setze. Mehr also dem Dichter als dem Menschen gilt Schillers Philosophie: er spekuliert zu praktischen Zwecken. — Endlich ist denn auch im September 1792 die Geschichte des dreißigjährigen Krieges vollendet:

über die Abschüttelung dieser Geisteslast solle Schiller, wie Körner meint [1]), sich mehr freuen als Deutschland seinerzeit über den westfälischen Frieden.

Immer noch unschlüssig, was er nun zunächst vornehmen — ob er mit dem „Wallenstein“ oder einem kleinen Ganzen die beleidigten Musen versöhnen soll, — zwingt die nahe Ankunft der Kollegienzeit den Professor der Ästhetik sich zuzuwenden. Und bald ist er ganz in das Studium Kants vertieft, wieder entschlossen, nicht eher zu ruhen, bis diese Materie unter seinen Händen etwas geworden sei. [2]) So hatte sich seine anfängliche Gleichgültigkeit gegen Kant gesteigert zu einem intensiven Gefühl der Unruhe und Sehnsucht, ganz in den Geist desselben einzudringen. Jeden Augenblick, den er nun seinem kranken Körper abringen konnte, widmete Schiller fast allein dem Studium Kants und seinen eignen ästhetischen Untersuchungen. Und auch hier zeigte sich wieder die selbständige Eigenart seines Wesens, die ihn nie eine Summe von Gedanken aufnehmen ließ, ohne den Versuch einer Ergänzung oder einer Weiterbildung zu machen, wie sie seinem Wesen entsprach: schon im Dezember 1792 teilte er Körner mit, daß er glaube den objektiven Begriff des Schönen gefunden zu haben, der sich eo ipso auch zu einem objektiven des Geschmacks qualifiziere: und das war es gerade, wie wir oben schon gesehen haben [3]), woran Kant verzweifelte. Um seine Ansicht genau darzulegen, plant Schiller eine ästhetische Abhandlung [4]): aber auch

[1]) Brief Körners an Schiller vom 18. August 1792.

[2]) Brief Schillers an Körner vom 15. Oktober 1792.

[3]) Vergl. oben Seite 78.

[4]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 21. Dezember 1792

hier regt sich wieder der Künstler in ihm, sein dramatischer Trieb, welcher ihm eingiebt diese Abhandlung in Dialogform abzufassen. In diesem Gespräch — „Kallias oder über die Schönheit“ — sollten die meisten Meinungen der übrigen Ästhetiker vor Kant auch zur Sprache kommen; es sollte eben eine wissenschaftliche Untersuchung im weitesten Umfang werden. Was Schiller an ästhetischen Schriften nur auftreiben konnte, wurde eifrig studiert und verglichen. Selbst über die bildenden Künste und die Architektur suchte er sich Kenntnisse zu verschaffen: nur an musikalischen Einsichten verzweifelte er, da sein Ohr schon zu alt sei. Doch hoffte er, daß seine Theorie nicht daran scheitern werde.[1]) Körner will er es überlassen, die Theorie auf diesen Teil der Kunst anzuwenden, welchem Ansuchen dieser auch später nachgekommen ist.[2]) Mit wunderbarer Elastizität des Geistes setzte Schiller sich über alle Schwierigkeiten, die ihm seine körperliche Natur auferlegen wollte, hinweg, in dem begeisterten Gedanken, seine Theorie des Schönen vollendet zu sehen. Aber der Plan zu diesem System muß doch zu weitausholend und umfassend gewesen sein; denn zu einer vollständigen Ausführung des projektierten „Kallias“ ist es nie gekommen: einzelne Abschnitte aus demselben, die Grundgedanken enthaltend, sind uns glücklicherweise in dem Briefwechsel mit Körner erhalten, (und zwar in den Briefen vom 8., 18., 19. und 23. Februar 1793).

---

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 11. Januar 1793.

[2]) In den „Horen“ (1795, V) erschien später ein Aufsatz Körners „Über Charakterdarstellung in der Musik“. Vergl. ferner Schillers Brief an Körner vom 5. Februar 1795 und Körners Brief an Schiller vom 15. März 1795.

In diesen Vorstudien sind auch die Grundlagen enthalten, auf denen Schiller in den folgenden Jahren den Ausbau seiner ästhetischen und moralischen Anschauungen und Erkenntnisse vollzieht. Auch hier sehen wir Körner wieder, wie er ja auch seiner Zeit den bewußten „Stein" ins Rollen gebracht hatte, dem Freunde ratend und helfend zur Seite stehen: oft bereitet er dem Freunde gleichsam den Weg. Von ihm, Körner, geahnte, halbdunkle Ideen werden unter dem Lichte von Schillers Theorie verdeutlicht.[1]) Aber im ganzen kann man sagen, daß jetzt der Zeitpunkt eingetreten ist, wo Schiller die Führerschaft übernimmt.

Bevor wir jedoch an die Betrachtung des Schillerschen „Kallias" herangehen, gilt es, zwei Vorläufer dieser Theorie zu erörtern: die Aufsätze nämlich „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" und „Über die tragische Kunst". Sie sind, was die unmittelbare Beziehung zu Kant anlangt, schon einen Schritt weiter wie „Die Künstler". Obwohl viele der Hauptgedanken Früchte seiner Vorlesungen über das Tragische vom Sommer 1790 sind[2]), so ist doch die Lektüre der „Kritik der Urteilskraft" der Abfassung vorausgegangen: es werden sich uns dafür manche Anhaltspunkte bieten.

---

[1]) Vergl. z. B. Körners Brief an Schiller vom 4. Februar 1793 und Schillers Brief an Körner vom 8. Februar 1793.

[2]) Er hielt diese „frei und aus dem Stegreif"; vergl. Briefwechsel mit Körner I, 355.

6. Die beiden Aufsätze über das Tragische.

In Schillers Jugendphilosophie fanden wir eine vollständige Vermischung von moralischen und ästhetischen Anschauungen: schön und gut, Tugend und Harmonie, häßlich und böse, Laster und Dissonanz waren da als gleiche oder doch als sich absolut bedingende Faktoren aufgestellt.

Im Laufe der Entwicklung lösten sich zwar jene Begriffe aus der engen Verbindung los, aber so, daß das Moralische noch immer in engster, unmittelbarer Wechselwirkung mit dem Schönen stand.

In „den Künstlern" nahmen die Ausführungen über die Kunst eine zwischen dem Rein-Ästhetischen und dem Moralischen unsicher schwankende Stellung ein; teilweise war die Kunst als ein bloß vom moralischen Gesichtspunkte aus zu Betrachtendes gefaßt, andrerseits war dem Kunstwerk Freiheit und Selbstzweck zuerkannt; von der stoffartigen Wirkung des Schönen war mehr abgesehen worden und dessen formale Bedeutung in den Vordergrund getreten. — Und auch jetzt, wo Schiller bereits unter Kants kritischem Einfluß steht, findet erst allmählich eine gründliche Klärung statt: beim Ausarbeiten seiner ästhetischen Schriften fördert sich Schiller noch und lernt.

Seinem sittlichen Ideale ist Schiller treu geblieben: als höchstes Ziel der Menschheit schwebt ihm immer noch

die Sittlichkeit, das sittliche Handeln vor; aber er beginnt bereits die Kunst als eine Sache für sich zu betrachten, er trennt mit Bewußtsein die zufällige Wirkung vom Begriff des Zwecks.

In dem ersten Aufsatze „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" sehen wir Schiller schon diese Richtung einschlagen: der Knoten, in dem das Moralische und das Ästhetische verknüpft worden waren, wird hier durchhauen. Aufgabe und Zweck der tragischen Kunst werden in Bezug auf die Sittlichkeit betrachtet, und es ergiebt sich, daß, wenn die Kunst überhaupt eine Wirkung erzielen will, sie das Moralisch-Gute nicht zu ihrem Zweck haben darf. In seiner Rede über die Bühne hatte Schiller dieselbe als die moralische Anstalt κατ' ἐξοχήν hingestellt, er hatte die tragische Kunst zu einer politischen und moralischen Gesetzessammlung herabgedrückt — das weist er hier als weit von der Würde der Kunst entfernt zurück. Die tragische Kunst ist ihm zwar eine ethische insofern, als sie mit sittlichen Mitteln ein „edles Vergnügen" wirkt, welches selbst wieder auf die Sittlichkeit wirken kann. Von dieser Setzung des Zweckes der Kunst in „freies Vergnügen" geht Schiller aus. Denn hätte sie einen anderen z. B. moralischen Zweck, dann hätte die Kunst ihren Beruf verfehlt: sie will ästhetisch wirken, d. h. sie will gefallen, und dies kann sie nur in Unabhängigkeit von jeder einschränkenden Bestimmung. Aber wenn „freies Vergnügen" der Zweck der Kunst ist, so müssen auch die Quellen dieses Vergnügens die Quellen und Mittel der Kunst sein. Glückseligkeit ist zwar „der Zweck der Natur mit dem Menschen, wenn auch der Mensch selbst in seinem morali-

schen Handeln diese Rücksicht nicht nehmen darf." [1]) — Die allgemeine Quelle des Vergnügens, auch des sinnlichen, ist Zweckmäßigkeit und Übereinstimmung. Wird nun diese Zweckmäßigkeit infolge physischer Ursachen, durch das Gesetz der Notwendigkeit, empfunden und gefühlt, so ist das Vergnügen ein reinsinnliches (z. B. zweckmäßiger Kreislauf des Blutes). Frei aber ist das Vergnügen, wenn die Zweckmäßigkeit vorgestellt wird unter Affizierung der Gemütskräfte nach ihren eignen Gesetzen und diese bloße Vorstellung schon die angenehme Empfindung erzeugt: sinnliche Eindrücke können nur, wenn sie nach einem Kunstplan geordnet sind, zur Kunst sich erheben, und auch da wäre nur der Geschmack in der Anordnung an ihnen Kunst: auf die Form also wird das Schöne, die Kunst gegründet, und zwar die Form der subjektiven Zweckmäßigkeit, welche auch bei Kant die Grundlage des ästhetischen Gefallens bildet. Der Begriff der „Übereinstimmung" klingt an an Kants „Harmonie des Objekts mit unsrer Vorstellungskraft."

Alle Vorstellungen aber, wodurch wir Zweckmäßigkeit erfahren, sind Gut, Wahr, Vollkommen, Schön, Rührend, Erhaben. Nun aber war Kants ästhetisches Wohlgefallen auf die bloße Vorstellung so gegründet, daß es von Reiz und Rührung unabhängig war. Und darin unterscheidet sich Schillers „freies Vergnügen" von dem „interesselosen Wohlgefallen Kants", daß er es aus Quellen ableitet, die diesem doch nicht als „rein" erschienen wären, da sie durch irgend ein „Interesse" der Sinne oder der

[1]) Eine Ansicht, die wir schon in der Theosophie des Julius und sogar früher schon fanden; sie klingt „Kantisch".

Vernunft getrübt sind. — Eine weitere Anlehnung an Kant ist darin zu erblicken, daß Schiller Verstand und Einbildungskraft durch das Schöne, Vernunft und Einbildungskraft durch das Erhabene beschäftigt sein läßt, wenn er sich auch nicht darüber ausläßt, worin dieses „Beschäftigtsein“ beim Schönen denn eigentlich bestehen soll.

Es können, fährt Schiller fort, jene verschiedenen Klassen von Quellen, aus denen die Kunst schöpft, nicht entsprechend zu einer Klassifizierung der Künste berechtigen: denn in einem und demselben Kunstwerk können alle jene Arten zusammenwirken. Das Rührende kann nicht ohne das Schöne bestehen, letzteres aber ohne das Rührende. Das Rührende und das Erhabene kommen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen, indem sie das, was als natürliche Zweckwidrigkeit erscheint, als zweckmäßig für die Vernunft zu empfinden geben. Das Erhabene erklärt Schiller folgendermaßen: „Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand sinnlich zu umfassen, andrerseits aber aus dem Gefühl unsrer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte erliegen.“ So ist das Erhabene Zweckmäßigkeit für die Vernunft und ergötzt das höhere Vermögen, wo es das niedrige schmerzt. Die Ähnlichkeit mit Kant ist hier trotz der „vagen Allgemeinheit“ [1]) evident. Man braucht nur, um das einzusehen, folgende Stelle der „Kritik der Urteilskraft“ zu vergleichen (§ 29, Seite 124 bei Reclam): „Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand

[1]) K. Tomaschek, a. a. O. Seite 149.

gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt", oder „das Erhabene bereitet uns vor, etwas selbst wider unser sinnliches Interesse zu lieben". Ganz ähnlich erklärt Schiller das Rührende.

„Keine Zweckmäßigkeit", lehrt Schiller weiter, „geht uns so nahe an als die moralische und nichts geht über die Lust[1]), die wir über diese moralische Zweckmäßigkeit empfinden": denn sie ist uns die nächste und wichtigste, „weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein inneres Prinzip unsrer autonomischen Vernunft bestimmt wird". Und am lebendigsten werde die moralische Zweckmäßigkeit erkannt im Kampfe gegen alle übrigen Naturkräfte: am mächtigsten erweise sich dann die Macht des Sittengesetzes, „wenn alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren". Daraus ergiebt sich dann der Schlußsatz: „das höchste moralische Vergnügen wird stets von Schmerz begleitet sein, da sich das Bewußtsein unsrer moralischen Natur nur im Kampfe bewähren kann". Ähnliche Ansichten hatten sich schon früher gezeigt, — hier bedeutet diese Charakterisierung des moralischen Verhaltens den vollen Anschluß an das kantische Moralprinzip.

Solcher Konflikte nun muß sich die Kunst bemächtigen; dann wird sie der höchsten Bestimmung des Menschen, sittlich zu handeln, nebenbei Rechnung tragen, indem sie eine sittliche Handlung, die, je großartiger sie ist, desto mehr Schmerzen und Leiden mit sich führt, zu ihrem Gegenstande nimmt: und sie wird, ihren eigenen Beruf nicht verkennend, mit dieser moralischen Rechnung die ästhetische begleichen, indem sie uns jenes „freie Ver-

[1]) Vergl. damit die „Lust an Vollkommenheit" in seiner Jugendphilosophie.

gnügen" bereitet. Dies zu bewirken stellt Schiller als die Aufgabe der Tragödie fest; ihr Gebiet aber „umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der anderen, die höher ist, aufgeopfert wird."

Hieran anschließend, eröffnet er uns die Aussicht auf eine „Art transscendentaler Analytik der Tragödie und des tragischen Vergnügens"[1]) — ein Plan, zu dessen Ausführung es nie gekommen ist. Schiller erläutert hier nur an einigen Beispielen, wie sehr die Vorstellung der moralischen Zweckmäßigkeit jeder anderen Zweckmäßigkeit in unserem Gemüte vorgezogen werde.[2]) Und zum Schlusse führt er noch aus, daß auch der Anblick einer Verletzung des Sittengesetzes durch Bosheit uns eine Befriedigung gewährt, weil wir dabei die moralische Zweckmäßigkeit in einem um so helleren Lichte erstrahlen sehen.

Auf die unverkennbaren Einflüsse von Seiten Kants habe ich bereits im einzelnen hingewiesen. Über Kant hinaus aber geht das Bestreben, auch dem *Rührenden* sein rechtliches und notwendiges Teil am Wesen des Ästhetischen zu verschaffen: denn wie sollte ohne das Rührende das *Problem des Tragischen* überhaupt gelöst werden können? Wenn Kant die „Rührung" vom Gebiet des rein-ästhetischen „Geschmacksurteils" ausschloß, *so war ihm die tragische Kunst, in ihrem Nerv, nicht faßlich; er hat auch in der That das Problem*

---

[1]) K. Tomaschek, a. a. O. Seite 149.

[2]) Vergl. dazu Kant, Kritik der Urteilskraft § 29 Seite 149 Reclam. „Der Gegenstand eines reinen und unbedingten intellektuellen Wohlgefallens ist das moralische Gesetz in seiner Macht" u. s. w.

des Tragischen nicht ernstlich beachtet. Es lag dies in der Anknüpfung des „Geschmacksurteils“ an die „Harmonie von Verstand und Einbildungskraft“, während Schiller seine Bestimmung des Rührenden (Schönen) an die Kantischen Bestimmungen vom Wesen der praktischen Vernunft anknüpfte. Wie dieser Schritt unmittelbar in die ästhetische Prinzipienlehre, wie sie im Kallias gegeben wird, hineinführte, werden wir später sehen.

In der Anwendung des Begriffes des Erhabenen auf die tragische Wirkung folgt Schiller ganz der Kantischen Auffassung: er ist wesentlich als subjektiv gefaßt. Einen Augenblick scheint es, als solle eine gewisse Objektivität den einseitigen Subjektivismus, den Schiller bezüglich des Erhabenen prinzipiell festhielt, durchbrechen. Denn er läßt uns nicht nur die Bewegung in unserem Innern als zweckmäßig empfinden, sondern er führt uns auch die Macht des Sittengesetzes im Tugendhaften und Verbrecher leibhaftig vor als Gegenstand unsrer Betrachtung.[1])

Aber zu einer bewußten Durchführung dieses Gegensatzes ist es nicht gekommen; die späteren Aufsätze bekennen sich noch weit bestimmter zu der Einseitigkeit des Kantischen Subjektivismus.

Anmerkung: W. Hemsen, Schillers Ansichten über Schönheit und Kunst, Seite 18, wirft Schiller vor: „Kaum eine Ahnung der großartigen Konflikte, die wir gerade innerhalb der sittlichen Welt selbst als die reichsten Quellen tragischer Eindrücke aus den ewigen Mustern dieser Kunstgattung kennen, läßt Schiller blicken.“ Diese und andere Vorwürfe sind klar genug und verständlich im Ausdruck;

[1]) Vergl. Überweg, a. a. O. Seite 174.

Bald nach dem ersten entstanden, bildet der Aufsatz „Über die tragische Kunst" eine Art von Ergänzung zu jenem [1]): neben dem Wesen der Tragödie sucht Schiller auch hier wieder die Lust am Tragischen (das Mitleid) zu ergründen.

Von der allgemeinen Betrachtung, daß der Zustand des Affekts an und für sich betrachtet etwas Ergötzendes für uns habe, geht er aus. Mag auch der Mensch die Lust, die er im Anschauen des Schrecklichen und von Unglücksfällen genießt, höheren Rücksichten (Zivilisation, Anstand) opfern, — Thatsache bleibt, daß jener Trieb in der ursprünglichen Anlage des menschlichen Gemüts begründet ist. Allgemein aber und am ausgiebigsten ist die Lust, die wir beim Mitempfinden, Mitleiden eines rein-moralischen Schmerzes empfinden. Diese Lust wird am meisten genossen werden von moralischen Gemütern,

---

unklar jedoch muß das Verständnis für Schiller sein, dem solches Urteil entsprang. Nach meiner Auffassung hat Schiller „jene großartigen Konflikte innerhalb der sittlichen Welt selbst" genau und präzis mit den Worten bezeichnet: „Es gibt Fälle, wo eine moralische Pflicht übertreten werden muß, um einer höheren und allgemeineren desto gemäßer zu handeln" [2]) oder Fälle, „wo die tragische Kollision beiderseits nur durch Moralität möglich wird." [3]) Für den Dichter Schiller Belege anzuführen, daß er sich solcher Fälle bewußt war, ist wohl nicht notwendig.

[1]) Derartige Ergänzungen finden sich öfters bei Schiller: zwei Reden über Tugend, zwei Arbeiten über den Zusammenhang der thierischen und geistigen Natur, zwei Reden über die Bühne, die sich jedesmal ergänzen.

[2]) W. W. X, Seite 12; Coriolan wird als Beispiel angeführt.

[3]) Ebendaselbst Seite 26.

weil sie die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes und der Sinnlichkeit der Beziehung aufs Sittliche nachsetzen werden. Ja, „ein philosophischer Geist“ kann durch fortgesetzte Arbeit an sich selbst und durch Unterjochung des eigennützigen Triebes dazu kommen, sogar sein „eigenes Leiden in dem milden Wiederschein der Sympathie zu erblicken und zu empfinden“. „Daher der große Wert einer Lebensphilosophie, welche durch stete Hinweisung auf das allgemeine Gesetz die Gefühle für unsere Individualität entkräftet, im Zusammenhange des großen Ganzen unser kleines Selbst zu verlieren lehrt und uns dadurch in den Stand setzt mit uns selbst wie mit Fremdlingen umzugehen“. — Wir haben oben schon [1]) darauf hingewiesen, daß Schillers eigne geistige Veranlagung und Entwicklung ihn auf eine solche „Lebensphilosophie“ hinwiesen; daraus kann man entnehmen, wie anregend und bestärkend die Kantische Philosophie auf den Geist Schillers wirken mußte: denn es war, wie wir wissen, stets ein Lieblingsthema Schillers gewesen, über den Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen nachzudenken und danach den moralisch-ästhetischen Wert des Individuums zu bestimmen.

Schiller stellt nun wieder die Frage nach dem Grunde jenes Vergnügens, behandelt sie aber intensiver als in der ersten Abhandlung:

Man hatte bisher den Grund dieses Vergnügens lieber in begleitenden Umständen, als in der Natur des Affektes selbst aufgesucht; „Mitleid“, sagte man, „ist das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindsamkeit, Lust an starkbeschäftigten Kräften, lebhafter Wirksamkeit des Be-

[1]) Seite 16, 75.

gehrungsvermögens, kurz an einer Befriedigung des Thätigkeitstriebes oder Entdeckung unsrer eignen sittlich-schönen Charakterzüge, die der Kampf mit dem Unglück und der Leidenschaft sichtbar mache." Derartige Erklärungsversuche lassen noch immer die Frage offen: „warum gerade die Pein selbst, das eigentliche Leiden, bei Gegenständeu des Mitleids uns am mächtigsten anzieht", „warum eben just der Grad des Leidens den Grad der sympathetischen Lust an einer Rührung bestimme?"

Diese Frage beantwortet Schiller wieder im Sinne der Kantischen Lehre vom Erhabenen, indem er die Rührung als Lust des Mitleids formuliert. Gerade der Angriff auf unsere Sinnlichkeit ist die Bedingung, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Thätigkeit jenes Vergnügen an sympathetischen Leiden erzeugt. Dies ist die Vernunft in ihrer freien sittlichen Wirksamkeit: in ihr äußert sich die höchste Thätigkeit des Gemüts, die in sich selbst die höchste Befriedigung findet. Der Zustand, in dem sich diese Kraft äußert, ist der zweckmäßigste für ein vernünftiges Wesen und für den Thätigkeitstrieb der befriedigendste, und „demnach mit einem vorzüglichen Grade von Lust verknüpft". Der „traurige Affekt" nun ist der Erzeuger solcher Freuden, und die Tragödie die vorzüglichste Vermittlerin desselben. Die tragische Kunst hat die Natur in denjenigen Handlungen nachzuahmen, welche den mitleidigen Affekt am besten zu vermitteln vermögen. Schiller erörtert nun alle Bedingungen, die zur Erweckung jenes tragischen Mitleids erforderlich sind, und klärt uns über die Umstände auf, durch welche die Rührung gestört oder gar aufgehoben wird. Unter anderen unser Mitleid einschränkenden Ursachen wird der Fall erwähnt,

wo sich der Unglückliche aus eigner unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt hat, „oder sich aus Schwäche des Verstandes nicht, da er es doch konnte, aus demselben zu ziehen“ wußte. (Beispiele: König Lear, Olint aus Kronegks, „Olint und Sophronia“.)

Zur Erläuterung von Schillers Sätzen, wenn sie deren überhaupt bedürfen, möge uns Lessings Dramaturgie

---

Anmerkung: Es ist mir nun durchaus unerfindlich, mit welchem Recht W. Hemsen (a. a. O.) den kühnen Gedanken auszusprechen wagen durfte, Schiller (der Ästhetiker) habe die Idee der Schuld aus dem Tragischen ausgestoßen. Es kann dieser Schluß weder aus dieser einzelnen Stelle noch aus dem Ganzen gezogen werden; hat es doch Schiller selbst ausgesprochen (W. W. X, 38), daß Wesen, die von allem Zwange der Sinnlichkeit befreit seien oder sich in höherem Grade, als die menschliche Schwachheit erlaube, diesem Zwange entzogen haben, ebensowohl wie böse Dämonen, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen, für die Tragödie untauglich seien; er will nicht unschuldige Helden, sondern solche, die uns nicht, statt mit Mitleid, mit dem Gefühl ihrer Erbärmlichkeit und Verächtlichkeit erfüllen, mit einem Wort, Helden will er, in gleicher Entfernung von den ganz verwerflichen und den ganz vollkommnen Menschen: er will wahrhaft schuldige Helden. Wie wäre sonst denn auch die so notwendige Entzweiung der Kräfte, die durch Kontrastwirkung herbeizuführende Harmonie möglich, wenn Schiller die Harmonie von vornherein in seinen Helden hätte legen wollen. Übrigens zeigen auch die angeführten Beispiele klar und deutlich, was er meint. Damit, glaube ich, ist auch das, was K. Fischer (Schiller als Philosoph, Ausgabe vom Jahre 1858, Seite 51 ff.) über die Sache sagt, entkräftet. K. Fischer hat ganz Recht: der rein sittliche Held ist mehr ein moralisches Beispiel als ein tragischer Held — aber er darf nur nicht annehmen, daß Schiller dem widersprochen hätte. Dieser stimmt mit K. Fischer ganz genau überein. Schiller will seinen Helden nicht „schicksalslos“, wie K. Fischer meint. Der Zwang der Gesetze, die Notwendigkeit sind das Schicksal, unter dem wir stehen. (Vergl. Schillers W. W. X, Seite 544.)

einen Beitrag liefern (Stück I): „Wir verachten die falschen Märtyrer ebensosehr, als wir den wahren verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt, daß er ihn ja in die unumgänglichste Notwendigkeit versetze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloßstellt."

Bei der Erörterung der Bedingungen zur Hervorbringung des tragischen Mitleids legt Schiller einen Hauptwert auf Benutzung des Allgemein-Menschlichen im Gegensatz zum Subjektiv-Wahren: denn jenem, da es von Vorstellungen getragen ist, die mit der allgemeinen sittlichen Natur der Subjekte übereinstimmen, räumen wir objektive Wahrheit ein; die Darstellung des Subjektiv-Wahren aber muß auf einen gleichen Grad der extensiven Wirkung verzichten: eine Erkenntnis, die, im Studium der Alten und in sonstigen Einflüssen[1]) wurzelnd, sich bei Schiller immer mehr vertiefte bis zu der Zeit, wo er den Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung schrieb.

Nach Feststellung aller wesentlichen (aristotelischen) Merkmale der Tragödie giebt er folgende Definition derselben: „Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen."

---

[1]) Vergl. oben Seite 79.

Besonders hebt Schiller auch hier wieder den poetischen Beruf der Kunst bei der Nachahmung im Gegensatz zu der historischen Art hervor. Und diese poetische Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung ist die Form der Tragödie; eine Tragödie also, in welcher diese Form am besten in Anwendung gebracht ist, ist vollkommen, und diejenige ist das Ideal einer Tragödie, welche ihre Wirkung mehr durch die Form, als den Stoff erzielt.

Was wir bei Besprechung des vorigen Aufsatzes über den Einfluß der Kantischen Lehre gesagt haben, hat auch hier Geltung: der Begriff der Zweckmäßigkeit liegt auch dem ästhetischen Gefallen zu Grunde, das Erhabene wird in der nämlichen Weise erklärt. Vom Schönen, das den Verstand mit der Einbildungskraft beschäftige, ist hier nicht mehr die Rede.

Außer Kantischen Einflüssen sind noch die Ansichten eines anderen bestimmend gewesen für Schillers Auffassung des Tragischen (die sich besonders im zweiten Aufsatze geltend machen); ich meine die Lessings.[1]) Kuno Fischer[2]) und Goedeke im „Grundriß" setzen fälschlich voraus, daß Schiller sich damals schon mit der aristotelischen Poetik beschäftigt habe. Durch einen Brief an Goethe vom 5. Mai 1797[3]) wird diese Behauptung widerlegt. Es heißt dort: „(Indessen) bin ich sehr froh, daß ich ihn (Aristoteles) nicht früher gelesen habe; ich hätte mich um

---

[1]) Vergl. besonders die Stücke 1, 74, 82 der Hamburger Dramaturgie.

[2]) Schiller als Philosoph (1858) Seite 58; übrigens hat K. Fischer in der neuen Ausgabe die Sache berichtigt.

[3]) Vergl. auch Schillers Brief an Körner vom 3. Juni 1797.

ein großes Vergnügen und um alle Vorteile gebracht, die er mir jetzt leistet. Man muß über die Grundbegriffe schon recht klar sein, wenn man ihn mit Nutzen lesen will . ." Jedenfalls sind die aristotelischen Anklänge teilweise nur scheinbar, oder sie sind durch die Lektüre der Hamburgischen Dramaturgie zu erklären. Schon bei der Beurteilung von Goethes „Egmont" hatte Schiller sich auf die Hamburgische Dramaturgie zur Erklärung der tragischen Rührung gestützt. Die Frage Kuno Fischers, warum Schiller die tragische Wirkung bloß im Mitleid bestehen lasse und die aristotelische Furcht übergehe, wird überflüssig, wenn wir wissen, daß Schiller nur durch die Lessingsche Erklärung den Aristoteles kannte. Denn Lessing erklärte die Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid, als die Furcht, wir möchten der bemitleidete Gegenstand selbst werden können: also Furcht in einem engeren Sinne als unsympathetische Furcht.

Nach Schillers Theorie ist aber nur die sympathetische Furcht (= Mitleid) ästhetisch wirkend, jene Furcht also implicite in dieser enthalten, und somit konnte er mit „Mitleid" allein ausreichen: ein neuer Beweis, daß Schiller nichts ungeprüft passieren ließ, wenn er auch oft mehr mit ästhetischem Takt als mit kritischem Scharfblick das Richtige herausgefunden haben mag.

Es war durch diese Arbeiten der Anfang gemacht mit der Sichtung und Einordnung des vorhandenen Materials in feste Begriffe und sicheren Zusammenhang. Verglichen mit den späteren ästhetischen Abhandlungen dieser Epoche machen die beiden Aufsätze allerdings noch den Eindruck einer dilettantischen Unsicherheit. Aber Schiller fühlte wohl, daß seine im Laufe des Entwicklungsprozesses er-

worbenen Anschauungen aus der Kantischen Philosophie sich nicht nur ableiten, sondern auch befestigen und erweitern ließen, — und damit war seine Bekehrung zu Kant gesichert. Nun galt es vor allen Dingen die breite, feste Basis einer Prinzipienlehre zu gewinnen, auf der man einen gesunden, nach allen Seiten gesicherten ästhetischen Bau würde aufführen können.

---

7. Kallias.

Rastlose, unermüdliche Arbeit, energisches Ringen eines von Erkenntnis-Sehnsucht getriebenen Willens mit der Sprödigkeit der Materie und mit den Bedrängnissen des eignen Körpers bezeichnen für Schiller den Anfang des Jahres 1793. In heißem Bemühen und siegesgewisser Schaffenslust will er nicht ruhen, bis er Natur und Kunst ihr innerstes Geheimnis abgerungen. Seine ganzen Kräfte und Bestrebungen sehen sich mit einemmale gleichsam vor die Pforte der Erkenntnis hingedrängt, aufgerufen und versammelt auf einen Punkt durch den leitenden Ruf des Königsberger Philosophen. Endlich war Schiller die Möglichkeit gegeben das, was er (und Körner) in dunklem Ahnen nur gestreift oder auch gefaßt hatten, worauf der Geist höchstens einmal ein plötzliches, blitzartiges Schlaglicht geworfen, — das alles ins klare, stete Licht der Vorstellungen, der Begriffe gerückt zu sehen. Nun endlich konnte er sich ein sicheres Ganzes schaffen, das auf kritischer Grundlage ruhte: ein starkes, in allen Einzelheiten übersehbares Gebäude aus eng sich aneinander schließenden Begriffen und Ideen. Alles das schien Kants Kritik der Urteilskraft leisten zu wollen — aber es fehlte ein Baustein, ein Eckpfeiler, der das ganze Gebäude

sollte tragen und stützen helfen, der zur sicheren Fundamentierung unbedingt notwendig war. Es war jener „Stein des Anstoßes", der, wenn ein gewagtes Wortspiel erlaubt ist, unter Schillers regen Händen bald zu dem auch von Körner gesuchten „Stein der Weisen" werden sollte: ein objektives Merkmal der Schönheit war es, was Körner dringend gefordert hatte und nicht aufhörte zu suchen und zu fordern, bis — Schiller es gefunden hatte: die Resultate seiner streng wissenschaftlichen Spekulation, anfangs dazu bestimmt in ein systematisches Werk zusammengefaßt zu werden, wurden nun dem Freunde jedesmal in der ersten Entdeckerfreude mitgeteilt. Und so sind uns in diesen Briefen an Körner nicht nur die Anfänge und Grundlagen von Schillers Theorie, sondern auch die Schlüssel zu den meisten späteren ästhetischen Abhandlungen (und Kunstansichten) erhalten.

Schillers Kallias steht in den Grundanschauungen ganz auf dem Boden der „Kritik der Urteilskraft": seine Selbständigkeit aber beruht darauf, daß Kant gegenüber die Möglichkeit der Auffindung eines objektiven Kriteriums der Schönheit nicht allein behauptet, sondern auch erwiesen wird. In dem Suchen nach diesem Kriterium liegen dann noch mancherlei Abweichungen begründet, über deren weittragende Konsequenzen wir erst dann eingehend handeln können, wenn wir uns über die Lehre Kants einigermaßen orientiert haben werden. Aber auch diese in ihrem fast unvermittelten, phänomenalen Fortschritt gegenüber den voraufgehenden Schönheitslehren erhält erst die rechte Würdigung ihrer Bedeutung, wenn wir uns erinnern, was alles die erste theoretische Begründung der Ästhetik als Wissenschaft bei

A. G. Baumgarten hinsichtlich des hier vorliegenden Problems noch zu thun übrig gelassen hatte.

Baumgarten hat das Verdienst[1]), die Betrachtungen über das Schöne als der erste innerhalb des Kreises der Wissenschaften selbständig abgegrenzt, sie gleichsam dem Organismus derselben eingepfropft zu haben: um der Vollständigkeit des wissenschaftlichen Lehrgebäudes willen, worin er eine Lücke wahrgenommen, und auch aus Interesse an den schönen Künsten selbst hatte diese Aufnahme stattgefunden: Ästhetik wurde die neue Wissenschaft benannt nach der Sinnlichkeit und dem Empfinden, womit sie sich zu beschäftigen hatte, „eine nachgeborne Schwester der Logik". Sie schreibt der sinnlichen Erkenntnis ihre Normen vor. Vollkommenheit, sinnlich schöne Anordnung, Übereinstimmung des Gegenstandes mit seinem Begriffe war Baumgarten und seinen Schülern das Schöne gewesen: bei der liebenden Betrachtung desselben in seinen Erscheinungen waren sie stehen geblieben, ohne auf die letzten Gründe des Schönen und seiner Wirkung im Subjekt einzugehen. Anstatt den Grund des Schönen in etwas vom Denken Verschiedenem zu suchen, erblickte man ihn „in der Unvollkommenheit" der endlichen Natur, infolge deren sie hinter ihrer Aufgabe, denkend zu erkennen, zurückbliebe; in einer confusa cognitio, einem sensitiven Erkennen, einem Fühlen, welches Erkenntnis in sich trägt im Gegensatz zur distinkten begrifflichen Erkenntnis. Diese aber schließt nach Baumgarten manche Vorstellungsinhalte aus,

---

[1]) Vergl. zum Folgenden: Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, Seite 12 ff., und Heinrich von Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, Seite 337 ff.

welche in der confusa cognitio vorhanden sind. Kein Wunder, daß diese Ästhetik mit der Entschuldigung ihres Daseins begann, da sie selbst nicht glaubt (infolge dieses *πρῶτον ψεῦδος*), daß in ihr etwas liege, „was sich an Wert mit der vollständigen Deutlichkeit begrifflicher Erkenntnis vergleichen ließe." [1]) „Verworrenheit der Erkenntnis" oder besser „vollkommne undeutliche Erkenntnis" war ihnen das Schöne. Eine richtige Folge dieser falschen Grundansicht war, daß man in dem Schönen selbst „Wahrheit" (im angegebenen Sinn, wenn sie confuse, nicht distincte gedacht wird) finden zu müssen glaubte. Und eine weitere Konsequenz war, daß sie zwischen poetischer und historischer Wahrheit nicht zu scheiden wußten. Baumgarten blieb bei einer nicht sehr lebhaft nachwirkenden, systematischen Begründung des ganzen Untersuchungsgebietes stehen.[2])

Durch Winkelmann und Lessing wurde die wissenschaftliche Ästhetik wenig gefördert: ihr Wirken erstreckte sich mehr auf die Anregung des Kunstsinnes durch Hinlenkung des ästhetischen Geschmackes auf würdige Ziele und Erweckung einer angemessenen Kritik in Einzelfragen.

Bei Kant aber war es wieder mehr das systematische Interesse der Spekulation als die Freude am Schönen selbst, welches auf neuen Grundlagen die junge ästhetische Wissenschaft umbilden, neubegründen sollte. Bezeichnet der Name Baumgartens die Geburt, so bedeutet der Kants die Wiedergeburt der Ästhetik: von neuen, geläuterten Prinzipien getrieben, sollte die ästhetische Wissenschaft einen

[1]) Vergl. Lotze, a. a. O. Seite 12.

[2]) Vergl. Lotze, a. a. O. Seite 30.

Impuls zu niegeahnten Fortschritten erhalten, ja sie sollte Wissenschaft unter diesem Einflusse eigentlich erst werden. Zum erstenmale hatte Kant durch seine kritischen Untersuchungen des „Geschmacksurtheils" dieses alles materiellen Interesses gründlich entäußert, es scharf vom „Angenehmen" und „Guten" geschieden, und so dem Begriff „Ästhetik" einen bestimmteren, engeren Umfang angewiesen, in dem Sinne, wie der Name heute noch gebraucht wird. Die Ästhetik stand nach dieser Läuterung nicht mehr in Beziehung zu allem sinnlich Empfindbaren, sondern bloß zu dem, was im geistigen Gefühl der Lust oder Unlust erlebt wird.[1]) „Ästhetische Urteilskraft" ist das Vermögen Geschmacksurteile zu füllen. —

Aber schon in der Art und Weise, wie Kant seine Aufgabe sich stellte: die Kritik der Urteilskraft soll untersuchen, ob letztere als Mittelglied zwischen dem Verstand und der Vernunft dem Gefühle der Lust oder Unlust (wie der Verstand dem Erkenntnisvermögen und die Vernunft dem Begehrungsvermögen) Gesetze (Regeln) a priori vorschreibe, wonach sich das Geschmacksurteil zu richten habe — in dieser Stellung der Aufgabe, sage ich, liegt schon etwas Unzureichendes sozusagen a priori. Denn indem Kant diese Kritik der Urteilskraft geben wollte, stellt er von vornherein eine Analyse des Schönheit schauenden Subjekts als das einzig Mögliche hin. Er fragt nicht, welches Objekt und warum es schön sei, sondern welcher Zustand als schön empfunden werde und wie der Zustand

[1]) In seiner Kritik der reinen Vernunft (Reclam Seite 49) hatte Kant den Versuch eine Wissenschaft der Ästhetik zu begründen, d. h. die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, schon nicht anerkennen wollen.

entstehe, in welchem wir nicht umhin können einen Gegenstand schön zu nennen. Die Möglichkeit, daß das Subjekt in seinem Geschmacksurteil durch im Objekt gegebene Eigenschaften und Verhältnisse mit Notwendigkeit bestimmt werde, zog er gar nicht in Betracht.

Aber die Zeit und Umstände selbst, in denen er seine Kritik der Urteilskraft schrieb, dürften der einseitigen Subjektivität zu einer Art von Entschuldigung dienen. Kant mußte die Subjektivität des ästhetischen Urteils, die subjektive Seite des Schönen mit Konsequenz und Hartnäckigkeit betonen, wenn er einen sicheren Boden für eine reine Schönheitslehre, eine Lehre vom interesselosen Wohlgefallen, überhaupt schaffen wollte. Kant war nicht allein Pfadfinder auf ästhetischem Gebiet, er hatte auch mit verjährten, alteingewurzelten Anschauungen aufzuräumen: er mußte die junge Wissenschaft dem gefährlichen Bestreben, sie auf einer Linie mit der Theorie der materiellen Empfindungen zu behandeln, entreißen; er mußte das Verhalten der Menschen zum Schönen vor der Willkür der Empirie sichern. Um dies zu können, mußte er bestimmte Prinzipien ausfindig machen, die die Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit des ästhetischen Urteils erwiesen, Prinzipien, die in hartem, unbequemem Gegensatz zu der bequemeren, schwankenden Auffassung der Vollkommenheitstheorie standen, und je schärfer dieser Gegensatz, desto mehr mußte er zum Nachdenken reizen. Mit Evidenz und Sicherheit aber konnte Kant dies nur für das subjektive Verhalten beim Schönen thun, durch Voraussetzung eines „Gemeinsinnes“, den er nach den psychologischen Grundlagen seiner Zeit auf die Übereinstimmung von Einbildungskraft und Verstand basierte. So nur konnte

er vor allen Dingen die Abscheidung von dem Angenehmen und Nützlichen vornehmen, zwischen denen die Wolff-Baumgartensche Schule dem Schönen eine vermittelnde Rolle zugewiesen hatte.[1])

Übrigens werden wir weiterhin finden, daß bei Kant selbst einige versteckte mehr in den Schatten tretende Bestimmungen liegen, die eine Handhabe zur Ausfüllung der oben bezeichneten Lücke in seinem System bieten könnten, und wodurch er, ohne es zu wollen, nach der später von Schiller eingeschlagenen Richtung hindeutet. Zunächst jedoch versuchen wir uns einen Überblick über die Kantische „Analytik des Schönen" zu verschaffen.

Die „Kritik der Urteilskraft" zerfällt in eine Kritik der ästhetischen und eine Kritik der teleologischen Urteilskraft, der beiden Arten der sogenannten reflektierenden Urteilskraft. Die reflektierende Urteilskraft unterwirft die Gegenstände einer Betrachtung, deren Prinzip wir unseren eigenen Verhältnissen entnehmen: es ist ein Vermögen des Verstandes, die Dinge nach ihrer Zweckmäßigkeit, ihrem Verstandesgesetz zu fragen. Nennen wir die Dinge an und für sich selbst zweckmäßig, abgesehen von der Wirkung auf uns, so verfährt die Urteilskraft teleologisch: es handelt sich um objektive Zweckmäßigkeit. Indessen können wir nicht behaupten, daß diese Zweckmäßigkeit wirklich in den Dingen sei, sondern sie ist darauf zurückzuführen, daß wir sie den Dingen zueignen,

[1]) Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß das alles in Kants Absicht lag, sondern er mußte, wollte er überhaupt reformieren, da beginnen, wo die Reform am notwendigsten war und zugleich den besten Erfolg verhieß.

ihnen theoretische Vernunft leihen.[1]) Diese Art der Urteilskraft hat, weil in ihr das Betrachten das Übergewicht über das Gefühl hat, mehr Verwandtschaft mit unsrer theoretischen Thätigkeit.

In dem Wesen der ästhetischen Urteilskraft aber tritt das Gefühl (das Wohlgefallen) in seine vollen Rechte ein: giebt sich die Wirkung eines Gegenstandes als subjektiv zweckmäßig zu erkennen, so nennen wir den Gegenstand schön oder erhaben, d. h. wir urteilen ästhetisch. Der Kantische Subjektivismus kommt hier vollständig zum Durchbruch. Es handelt sich, weil ein Gefühl nicht beweisbar ist, nicht um eine ästhetische Doktrin, eine Ausmünzung des Erkenntniswertes des Schönen in feste Begriffe, die Kant für unmöglich erklärt, sondern nur um eine allgemeine Kritik der Ästhetik, d. h. um eine Untersuchung der dem Geschmacksurteil unterliegenden Gebiete und über die aprioristische Möglichkeit solcher Urteile überhaupt und ihre Beschaffenheit.

Kant beginnt mit einer Zergliederung des Geschmacksurteils und mit der Darlegung der Bedingungen, die dieses möglich machen. Scharf hat er, wie bereits bemerkt, die Grenzen zwischen jenen Arten des Wohlgefallens, welche aus dem Angenehmen und Guten entspringen, und zwischen der Lust am Schönen gezogen. Denn jene Arten beruhen, um Kants Sprache zu reden, auf einem sinnlichen bezw. moralischen Interesse; beim Guten ist von einem Wohlgefallen der Vernunft durch den bloßen Be-

[1]) Beobachte später die Analogie des Schillerschen Verfahrens beim ästhetischen Urteil: im ästhetischen Gebiet leihen wir der Natur praktische Vernunft, Freiheit; vergl. Danzel, a. a. O. Seite 234.

griff, beim Angenehmen von einem solchen der Sinne in der Empfindung die Rede. Das Wohlgefallen am Schönen aber, das ästhetische Wohlgefallen, ist ein Wohlgefallen „ohne Interesse“ und „ohne Begriff“, d. h. es erwartet weder sinnlicher noch sittlicher Bedürfnisse Befriedigung. Schön ist das, was in der bloßen Anschauung gefällt, indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes; „nur seine Beschaffenheit wird mit Lust oder Unlust zusammengehalten“. Nur das ästhetische Wohlgefallen ist ein freies Wohlgefallen. Kann man die anderen Arten Neigung und Achtung nennen, so wird dieses am besten durch „Gunst“ bezeichnet. Wo sowohl sinnliche als auch sittliche Bedürfnisse schweigen, im Zustande des freien Spiels der Vorstellungskräfte, in der Harmonie von Einbildungskraft und Verstand giebt es sich kund. Und zwar erheben wir, indem wir sagen: das ist schön, den Anspruch, unser subjektives ästhetisches Urteil als notwendig und allgemeingültig anerkannt zu sehen. Es liegt dies (a priori) in der überindividuellen Organisation unsrer Vernunft, nach Kant „Urteilskraft“, begründet.

Nun setzt aber jedes Wohlgefallen eine Beschaffenheit des Gegenstandes voraus, durch welchen es begründet und hervorgerufen wird. Da aber das ästhetische Wohlgefallen frei, d. h. ohne Absicht ist und ohne Abhängigkeit von Zwecken und Interessen, so muß es als jene Beschaffenheit „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ dem Bewußtsein zuführen: diese formale Zweckmäßigkeit ist das Wesen des Schönen. Da aber ferner jede objektive Zweckmäßigkeit auf Interesse und einem Begriffe beruht, so muß jene Zweckmäßigkeit eine bloß vom Subjekt empfundene, eine in seinem Gefühlszustande liegende sein. Das denkbar

Zweckmäßigste aber für die reine, nicht „interessierte" Betrachtung ist jener Zustand des freien Spiels, der Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand. Und eben diese subjektive (formale) Zweckmäßigkeit empfinden wir in demjenigen Gefühle, auf Grund dessen wir den Gegenstand hinsichtlich seiner Beschaffenheit als schön bezeichnen.

Es wird — das ist eine Konsequenz der Forderung der Reinheit des Gefühls, das auf „Interesselosigkeit" beruht, — aber nur eine sehr beschränkte Anzahl von Gegenständen geben, die uns zu diesem reinen ästhetischen Urteil auffordern können. Denn alles, was einen Begriff von dem voraussetzt, was der Gegenstand sein und was für einen Zweck er erfüllen soll, welche Bedeutung er für uns hat durch ein Interesse, bedingt zugleich eine Unreinheit des Geschmacksurteils. Alles, wobei dieses durch teleologische Betrachtungen mitbestimmt wird, ist bloß „anhängende Schönheit" (pulchritudo adhaerens, fixa). Die reine, „freie Schönheit" (pulchritudo vaga) aber ist nur da heimisch, wo es keinen Zweck zu erfüllen giebt. Da ist der Einbildungskraft keine Beschränkung auferlegt, ungehindert durch Nützlichkeits- oder Zweckmäßigkeits-Betrachtung spielt sie mit den Gestalten in der Anschauung der Formen (Arabesken, Blumen, freie Naturschönheiten).

Auch wenn ein „Gattungsbegriff", eine „Normalidee", die als „ein Typus des Anschauungsbedürfnisses unbewußt unser ästhetisches Verhalten beherrscht" [1]), den Maßstab abgiebt, an dem wir das „Exemplar" prüfen,

[1]) Windelband, Geschichte der neueren Philosophie, Seite 165.

können wir kein rein ästhetisches Urteil fällen; denn auch dann ist die Schönheit „anhängend", abhängig von dieser Normalidee. Ein solches „Exemplar" gefällt, weil seine Erscheinung keiner Bedingung, unter der ein Ding dieser Gattung schön sein kann, widerspricht. Aber eine solche Normalidee der Gattung schwebt uns auch nur bei den höheren animalischen Wesen vor. Zu unterscheiden davon ist das Ideal des Schönen: nur was den Zweck in sich selbst trägt, der Mensch, ist solch' eines Ideals fähig. Da aber das in der menschlichen Gestalt mögliche Ideal nur auf dem Ausdruck des Sittlichen beruht, also auf reinen (ethischen) Ideen der Vernunft, so folgt daraus, daß das Urteil über sie kein reines Urteil des Geschmacks, sondern nur ein „adhärierendes" sein könne.

Dies sind in der Hauptsache die Umrisse und Ergebnisse von Kants „Analytik des Schönen". Mit der zuletzt genannten Beschränkung des rein-ästhetischen Urteils, mit dem Ausschluß gerade der menschlichen Gestalt vom Rein-Schönen sind wir auch bei dem Punkte angelangt, worin Schiller am wenigsten mit Kant einverstanden sein konnte. Wir werden sehen, daß gerade dahin die ganze Entwicklung von Schillers Ästhetik drängt, in der Idee des Rein-Menschlichen den höchsten und alleinigen Maßstab für die höchste Schönheit zu erblicken.

Und gerade das, was Kant als eine Beeinträchtigung reiner Schönheit bezw. des „Geschmacksurteils" betrachtet hatte, die Ideen der Vernunft, werden wir Schiller herbeiziehen sehen, um sein objektives Merkmal, allerdings unter veränderten Gesichtspunkten, mit völlig veränderter ästhetischer Anschauungsweise, zu finden.

Die Möglichkeit eines solchen Kriteriums hatte Kant

immer wieder und besonders § 17 Anfang mit folgenden Worten geleugnet: „Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und sich selbst widersprechend ist.“ In diesem Verzicht lag die Lücke der Kantischen Theorie. Und es war nur eine Folge jener Einseitigkeit gewesen, daß Kant jene Scheidung in vage und fixe (intellektuierte) Schönheit hatte machen müssen: er hatte so erklären müssen, daß die höchste Organisation der Erscheinungswelt, die menschliche Gestalt, weil sie unter dem Begriffe eines Zweckes stehe, kein reines Geschmacksurteil hervorrufen könne, d. h. keine reine Schönheit sei. Das teleologische Urteil diene da dem ästhetischen zur Grundlage und Bedingung. [1]) Er hatte nicht bedacht, daß das ästhetische Urteil sich jenes teleologischen Moments im Anschauen gar nicht bewußt zu werden braucht und in der That auch nicht wird; daß diejenigen Elemente, die ich mir im logischen Urteil genau auseinanderhalte und scheide, im ästhetischen nur in einem zusammenbestehen (was schon Baumgarten mit seiner Interpretation des alten Begriffes der confusa cognitio gemeint hatte); kurz, daß es etwas anderes sei, einen Gegenstand vom ästhetischen Gesichtspunkte aus zu betrachten, als vom logischen oder teleologischen. Kant selbst konnte sich übrigens dieser Thatsache nicht ganz entziehen, und sobald er sich ihr nähert, scheint auch schon das gesuchte objektive Merkmal aus seinem Versteck gleichsam hervorzulugen; so sagt er z. B. § 67 (vorletzter Absatz und Anmerkung), wo er sich auf den

---

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 48, Seite 179.

ästhetischen Teil beruft: (In dem ästhetischen Teile) „wurde gesagt, wir sähen die schöne Natur mit Gunst an, indem wir an dieser ihrer Form ein ganz freies (uninteressiertes) Wohlgefallen haben, denn in diesem bloßen Geschmacksurteil wird gar nicht darauf Rücksicht genommen, zu welchem Zwecke diese Naturschönheiten existieren.“ Und er fügt hinzu: „In einem teleologischen Urteil aber geben wir auf diese Beziehung acht.“ Da sagt Kant ja selbst, was Schiller will: wir können im Momente der ästhetischen Beurteilung (Betrachtung) ganz von dem Begriffe und Zwecke der logischen Dinge abstrahieren, um ganz in der Anschauung des ästhetischen „Dinges“ aufzugehen! Diesen Unterschied nicht durchgehends beobachtet zu haben, darin liegt der Hauptfehler Kants. — Ferner war zu beachten, daß es zwei ganz verschiedene Dinge sind „einen Begriff von der Schönheit zu geben und durch den Begriff der Schönheit gerührt zu werden“.[1]) Also auch Schiller leugnete mit Kant, daß die Schönheit durch den Begriff gefalle: denn „durch einen Begriff gefallen setzt die Präexistenz des Begriffs vor dem Gefühle der Lust im Gemüte voraus, wie bei der Vollkommenheit, Wahrheit, Moralität immer der Fall ist. „Aber“, setzt Schiller launig hinzu, „daß unsrer Lust an der Schönheit kein solcher Begriff präexistiere, erhellt schon unter anderem daraus, daß wir ihn jetzt immer noch suchen.“ Also das war das erste, worin Schiller, von seinem künstlerischen Takt geleitet, über die Kantischen Schranken hinausging, daß „die ästhetische Form eines Objekts eine andere ist, als die Form desselben Objekts qua Organis-

---

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 18. Februar 1793.

mus".[1]) Schiller gab dieser gesunden Erkenntnis treffenden Ausdruck im Brief an Körner vom 25. Januar 1793: „Ich finde", schreibt er, „daß Kants Bemerkung (die Scheidung in pulchritudo vaga und fixa betreffend) den großen Nutzen haben kann, das Logische von dem Ästhetischen zu scheiden, aber eigentlich scheint sie mir doch den Begriff der Schönheit völlig zu verfehlen. Denn eben darin zeigt sich die Schönheit in ihrem höchsten Glanze, wenn sie die logische Natur ihres Objekts überwindet."

„Daß eine Arabeske und was ihr ähnlich ist, als Schönheit betrachtet, reiner sei als die höchste Schönheit des Menschen" [2]), bloß weil diese auf Ideen der Vernunft beruhe, konnte Schiller wie gesagt nicht einleuchten. Es mußte ihm darauf ankommen, die subjektive Grundlage des Kantischen „Schönheitsbegriffes" [3]) so umzugestalten, daß er gerade aus dem Wesen dieser Vernunft das ästhetische Wohlgefallen herleiten konnte: er mußte zeigen, daß die Funktionen dieser Vernunft als solcher schon ein rein-ästhetisches Wohlgefallen begründen können. Vielleicht konnte er auch so zu dem objektiven Wesen des Schönen gelangen!

Um seine Theorie „auf sicheren innern und objektiven Gründen" aufzubauen, mußte es Schiller vor allem darum zu thun sein, ganz ohne Benutzung des „unterhaltenden und leichten Weges der Erfahrung" seinen Schönheitsbegriff durch „reine Vernunftschlüsse" zu erweisen. Deswegen sehen wir ihn auch die „Ausdrücke" und Erklärungen

---

[1]) H. Siebeck, das Wesen der ästhetischen Anschauung, Seite 79.

[2]) In demselben Briefe.

[3]) Kant würde von einem solchen ja überhaupt nicht reden.

Körners für das Schöne als: „Leben in den äußeren Objekten“, „herrschende Kraft“ und „Sieg der herrschenden Kraft“ u. dergl.[1]) als zu unbestimmt und zufällig zurückweisen: sie seien zwar ästhetisch-, aber nicht logisch-deutlich und somit der Willkür ausgesetzt. Man sieht, wie streng Schiller vorgehen wollte, er, der Dichter, dem doch selbst der „ästhetisch-deutliche“ Ausdruck von jeher geläufiger gewesen war als der unbequemere „logisch-deutliche“.

Zunächst lehnt sich Schiller in den allgemeinen Bestimmungen über das Schöne zum Unterschiede vom Angenehmen u. s. w. ganz an Kant an: aber gesonnen aus dem Wesen und dem Inhalte der Vernunft selbst den ästhetischen Eindruck eines Dinges (das „Geschmacksurteil“) abzuleiten und hierdurch auch ein objektives Kriterium desselben zu gewinnen, kümmert Schiller sich wenig um die Kantische Abtrennung eines besonderen Vermögens der „Urteilskraft“ von der „Vernunft“, zumal dieser Weg (Kants) wenig Aussicht auf Erfolg versprach. Bei Kant aber selbst findet er die Möglichkeit seines Beweises und deduziert sie im „Kallias“ aus rein Kantischen (in der „Kritik der praktischen Vernunft“ vorliegenden) Prämissen; er wendet den Kantischen Sätzen nur gleichsam das Gesicht nach einer andern Richtung und widerlegt so die Kantische Lehre gleichsam aus ihr selbst. In dem Briefe vom 8. Februar 1793 beginnt er diesen Nachweis anzutreten:

Das Mannigfaltige des Stoffes, das wir durch den Sinn erhalten, empfängt seine Form durch die Vernunft

---

[1]) Sie stehen im Briefe Körners an Schiller vom 4. Februar 1793.

in allerweitester Bedeutung, d. h. diese verbindet es nach ihren Gesetzen. Solcher Vernunftformen (Äußerungen dieser Verbindungskraft) giebt es zwei Hauptarten:

1. Die theoretische Vernunft, welche Vorstellung mit Vorstellung zur Erkenntnis verbindet.

2. Die praktische Vernunft, welche Vorstellungen mit dem Willen zur Handlung verbindet.

Die Materie, auf welche die theoretische Vernunft ihre Formen anwendet, besteht aus unmittelbaren Vorstellungen (Anschauungen) und mittelbaren (Begriffen). Bei den ersteren (den Anschauungen), die ja durch den Sinn gegeben sind, ist es zufällig, wenn sie mit der Form der Vernunft übereinstimmen; und die Vernunft ist deshalb überrascht, wenn sie Übereinstimmung mit ihrer Form bei ihnen findet. Bei den Begriffen aber, die durch Vernunft selbst sind (obwohl nicht ohne Zuthun des Sinnes), muß die Vernunft notwendig Übereinstimmung mit ihrer Form finden. Darauf nun beruht der Unterschied zwischen teleologischer und logischer Naturbeurteilung. Bei der letzteren beurteilt man ein Objekt (z. B. eine Uhr) bloß nach dem Begriffe, durch den sie entstanden ist; und die Vernunft entscheidet schon dadurch, daß sie mit ihrer Form übereinstimme. Bei der teleologischen Beurteilung muß die Vernunft der gegebenen Vorstellung (Anschauung) erst, um sie nach Vernunft beurteilen zu können, einen Ursprung durch (theoretische) Vernunft leihen (regulativ, nicht konstitutiv); sie legt einen Zweck in dieselbe hinein und entscheidet, ob der Gegenstand sich demgemäß verhält. Das Objekt der logischen Beurteilung ist Vernunftmäßigkeit, das Objekt der teleologischen Vernunftähnlichkeit.

Aber unter der Rubrik der theoretischen Vernunft ist die Schönheit, „da sie *schlechterdings* von *Begriffen unabhängig* ist", durchaus nicht zu finden. Da sie aber doch zuverlässig „in der Familie der Vernunft" muß gesucht werden, „und es außer der theoretischen keine andere als die *praktische* giebt, so werden wir sie wohl hier suchen müssen und auch finden."

Das Wirkungsgebiet der „handelnden Vernunft" erstreckt sich über freie und unfreie Handlungen: Handlungen durch Vernunft und Handlungen nicht durch Vernunft. „Übereinstimmung freier Handlungen mit der Form der praktischen Vernunft ist also notwendig, Übereinstimmung unfreier mit dieser Form ist zufällig." — Bezieht die praktische Vernunft nun ihre Form auf eine Willenshandlung, so sagt sie aus, ob die Handlung das ist, was sie sein will und soll. Jede *moralische* Handlung ist ein solches Produkt des durch bloße Form und also *autonomisch* bestimmten Willens, welcher als solcher von selbst der Form der praktischen Vernunft gemäß ist: denn reine Selbstbestimmung ist Form der praktischen Vernunft. Eine Beurteilung solcher Handlungen nach dieser Form ist moralische Beurteilung.

Naturwirkungen aber (unfreie Handlungen), wenn sie mit der Form der praktischen Vernunft übereinstimmen sollen, müssen erst das Vermögen sich selbst zu bestimmen (regulativ, nicht konstitutiv) von der praktischen Vernunft zu Lehen erhalten; es muß ihnen, wie den Anschauungen bei der teleologischen Beurteilung theoretische Vernunft, die Form der praktischen Vernunft geliehen werden. Alsdann wird der Gegenstand unter der Form dieses *seines* Willens betrachtet („ja nicht *ihres* Willens, sonst würde

das Urteil ein moralisches werden"). Wie also ein Vernunftwesen, wenn es handelt, aus reiner Vernunft handelt, so muß das Naturwesen, dessen Selbst Natur ist, aus reiner Natur handeln, wenn es Selbstbestimmung zeigen soll. Bei der Betrachtung eines durch sich selbst bestimmten Naturwesens also schreibt die praktische Vernunft demselben Freiheitähnlichkeit oder kurzweg Freiheit zu. Da aber die Freiheit als solche und als ein Übersinnliches nie in die Sinne fallen kann[1]), so zeigt sich in dieser Analogie eines Gegenstandes mit der praktischen Vernunft nicht Freiheit in der That, sondern Freiheit in der Erscheinung. Und zwar ist eine Beurteilung nicht-freier Wirkungen nach der Form des reinen Willens ästhetisch.

Hieraus ergiebt sich eine vierfache Klassifikation der vorgestellten Erscheinung:

1. „Übereinstimmung eines Begriffs mit der Form der Erkenntnis ist Vernunftmäßigkeit (Wahrheit, Zweckmäßigkeit, Vollkommenheit sind bloß Beziehungen dieser letzten).

2. Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntnis ist Vernunftähnlichkeit (Teleophanie, Logophanie möchte Schiller sie nennen).

3. Übereinstimmung einer Handlung mit der Form des reinen Willens ist Sittlichkeit.

4. Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist Schönheit (in weitester Bedeutung).

---

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft § 39, 1. Absatz.

„Schönheit also ist nichts anderes, als Freiheit in der Erscheinung.“

Wir haben oben gezeigt[1]), daß Schiller in seinen Betrachtungen über das Tragisch-Schöne, das „Rührende“, sich wesentlich an die Kantischen Bestimmungen über das Erhabene angelehnt hatte: das Problem des Tragischen, in dem die von Kant beim „reinen“ Urteil des Geschmacks verpönte „Rührung“ ein wesentlicher Bestandteil war, drängte Schiller, seine Bestimmung des Schönen überhaupt an die Kantischen Bestimmungen vom Wesen der (praktischen) Vernunft (wie Kant es beim Erhabenen gethan) anzuknüpfen. Wie die tragische Wirkung, so konnte die ästhetische überhaupt vielleicht aus dieser Quelle abgeleitet werden! Dann wäre auch die Reinheit jenes ästhetischen Urteils, das da sagt: „Schön ist die Menschengestalt“, gerettet, da ja dann ihre Schönheit, was Kant als degradierend für das Geschmacksurteil betrachtet hatte, gerade auf „Vernunftideen“ bezw. dem Bedürfnis der Vernunft, dieselben überall zu suchen, beruhen würde.

Wir erinnern uns ferner, daß Schiller schon damals, als er seine ersten geschichtlichen Vorlesungen hielt, das teleologische Prinzip anerkannt hatte.[2]) In der „Kritik der teleologischen Urteilskraft“ waren, wie wir wissen[3]), die Naturerscheinungen unter der (regulativen) Idee objektiver Zweckmäßigkeit betrachtet worden, d. h. ihre Zweckmäßigkeit war aus dem Wesen unsrer Vernunft heraus so erklärt, daß wir ihnen gleichsam theoretische Vernunft (Gedanken) leihen. „Was lag nun näher, ja was schien

[1]) Vergl. oben Seite 94 ff; 97.

[2]) Vergl. oben Seite 80.

[3]) Vergl. oben Seite 112.

konsequenter und mehr im Geiste des Kantischen Systems zu sein, als daß die Parallele durchgeführt und das Wesentliche des Ästhetischen darauf zurückgeführt wurde, daß wir in ihm der Natur auch Vernunft leihen, und zwar praktische oder Freiheit?" [1]) Sicherlich war Schillers tiefinnerstes Wesen ergriffen und hingerissen von der Idee der Freiheit, der Selbstbestimmung — und so mußte ihn gerade die Möglichkeit, durch jene Analogie das gesuchte Prinzip zu finden, am meisten anziehen. „Es ist gewiß von einem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: „Bestimme dich aus dir selbst"; sowie das in der theoretischen Philosophie: „Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze". Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit", schreibt er bedeutungsvoll genug am 18. Februar 1793 an Körner. — Kant hatte selbst für das Geschmacksurteil „Autonomie" verlangt — nun sollte man meinen, daß „eine solche Art der Beurteilung bloß wichtig und möglich sei durch die praktische Vernunft", weil der Freiheitsbegriff sich nur in der praktischen findet und nur bei ihr „Autonomie über alles geht." [2])

Hatte nun Kant mit der teleologischen Beurteilung zu einem analogen Vorgehen in ästhetischer Beziehung gleichsam aufgefordert, so lagen doch auch außerdem noch, wie bereits oben angedeutet, in dessen Theorie selbst einige

[1]) Danzel, a. a. O. Seite 234; vergl. auch Tomaschek, a. a. O. Seite 158.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 18. Februar 1793.

Bestimmungen vor, die unmittelbar sowohl auf eine Begründung auf die „Vernunft“ als auch auf ein objektives Merkmal, „Freiheit in der Erscheinung“ hinwiesen. Allerdings sind dieselben gleichsam wider Willen und unbemerkt eingeschlüpft, wie ängstlich auch Kant allem „Unreinen“ den Eintritt wehren mochte.

Vor allen Dingen ist sich Kant in der konsequenten Durchführung seines Grundgedankens (Subjektivität des ästhetischen Urteils) nicht überall gleich geblieben: das gilt besonders da, wo es sich um die nicht zu vermeidenden begrifflichen Angaben hinsichtlich der Form des Schönen handelt; ganz besonders war bei der Lehre vom Schönen der Kunst um objektive Bestimmungen herumzukommen fast ganz unmöglich.

Im § 5, woselbst Kant die drei spezifischen Arten des Wohlgefallens vergleicht[1]), sagt er, das Geschmacksurteil sei bloß kontemplativer Natur, d. i. ein Urteil, welches, indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit dem Gefühle der Lust oder Unlust zusammenhalte. Da nun aber die „Beschaffenheit“ immer etwas Objektives ist, so muß das, dessen Einwirkung in uns das Gefühl der Lust oder Unlust erzeugt, doch im Gegenstande selbst liegen. Es bleibt da nur noch (nach diesem unbewußten Zugeständnisse Kants) zu ergründen, worin diese „Beschaffenheit“ besteht? Und auch auf diese Frage giebt Kant selbst, wenn auch nicht unmittelbar, die zu erschließende Antwort: diese Beschaffenheit ist Freiheit in der Erscheinung; denn nur sie entspricht dem uninteressierten, freien Wohlgefallen des Geschmacks am Schönen. Denn

---

[1]) Vergl. oben Seite 114.

dieses freie Wohlgefallen, das in einer harmonischen Thätigkeit und Übereinstimmung (einem „Spiel") der Einbildungskraft in ihrer Freiheit und des Verstandes in seiner Gesetzmäßigkeit[1]) besteht[2]), muß doch schließlich auf das Zusammenpassen des Gegenstandes mit uns, den Subjekten, zurückgeführt werden.[3]) Wir aber, die Menschen, für die ja doch Schönheit allein gelten und einen Reiz haben kann[4]), sind vernünftige und zugleich sinnliche Wesen. Und so kann uns, den Geistig-Sinnlichen, nur ein Korrelat von Geistig-Sinnlichem („Freiheit in der Erscheinung") entsprechen, wenn anders wir „Übereinstimmung" erfahren sollen. (Es liegt im Gegenstande, und so ist das Wohlgefallen eigentlich doch nicht ganz „frei", — aber es ist nicht pathologisch bestimmt.) — Diese Beweisführung wird, wenn sie an sich nicht Evidenz genug haben sollte, aus der Lehre Schillers selbst ihr volles Licht erhalten.

Auch in den Abschnitten[5]), wo Kant die subjektive Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils nachweist, ist er, ohne es zu ahnen, nahe an das von Schiller vermißte objektive Kriterium gestreift. Kant beweist nämlich diese subjektive Allgemeingültigkeit dadurch, daß er zeigt, daß die Kriterien der objektiven Allgemeingültigkeit, wie sie im logischen und moralischen Urteil bestehen, beim ästhetischen

[1]) „Der Erkenntnisvermögen", sagt Kant gewöhnlich, „Gefühlskräfte" entspräche eher und würde die Sache vereinfacht haben.

[2]) Vergl. besonders Kritik der Urteilskraft § 9, § 35.

[3]) Vergl. ebendaselbst § 5 „Beschaffenheit" und § 8: „weil ich den Gegenstand unmittelbar an mein Gefühl der Lust und Unlust halten muß."

[4]) Vergl. ebendaselbst § 5, 2. Absatz; ferner das oben Seite 66 Gesagte.

[5]) Vergl. ebendaselbst § 6 ff.

nicht zutreffen. Demgemäß leugnet er, daß es eine Regel geben könne, nach der jemand genötigt werde, etwas für schön anzuerkennen. Bleibt da aber nicht die offene Frage, ob nicht ein anderartiges (bezw. eigenartiges) objektives Kriterium für das Schöne zu gewinnen sei: Und Kant hätte, wenn er überhaupt nur an die Möglichkeit eines objektiven Prinzipiums hätte glauben wollen, sich sagen müssen, daß „nach Absonderung alles dessen, was zum Angenehmen und Guten gehört" [1]), objektiv immer noch etwas übrig bleibt: „Freiheit in der Erscheinung".

Ganz dasselbe Resultat ergiebt sich aus § 13 durch die Frage, was nach Abzug des Reizenden und Rührenden am Objekt in ästhetischer Beziehung noch übrig bleibt. Allerdings hat Kant diese beiden Begriffe gar nicht näher erklärt. Da der Reiz den sinnlichen Boden für das Gefallen abgeben muß, das Schöne aber immer eines Sinnlichen bedarf, um zum Ausdruck zu gelangen, so wird Kant wohl solche Reize gemeint haben, die das Geschmacksurteil pathologisch beeinflussen könnten. — Kant fügt hinzu, daß bloß das ein reines Geschmacksurteil sei, welches „die Zweckmäßigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde habe". Es muß also doch in dieser „Form" etwas liegen, was den Geschmack, der auf (einem sinnliche Eindrücke Empfangenden und) einem übersinnlichen Vermögen beruhen soll, bestimmen kann, ein ästhetisches Wohlgefallen an jener zu finden: worin diese formalen Verhältnisse liegen müssen, darüber wird uns Schiller belehren. — Des weiteren erörtert Kant [2]) einige „Einwürfe", die geltend machten, daß der Reiz als für sich allein hinreichend

[1]) Ebendaselbst § 8 letzter Satz.

[2]) Ebendaselbst § 14.

sei, um schön genannt zu werden. Eine bloße Farbe, ein bloßer Ton werde von den meisten für an sich schön erklärt. „Allein man wird doch zugleich bemerken", entgegnet Kant, „daß die Empfindungen der Farbe sowohl als des Tons sich nur sofern für schön zu gelten berechtigt halten, als beide rein sind, welches eine Bestimmung ist, die bloß die Form betrifft". Abgesehen nun davon, daß es einen bloßen Ton, eine bloße Farbe an und für sich überhaupt nicht giebt, — Kant übersieht das, — sondern überall eine Skala von Übergängen in der Empfindung sich wahrnehmen läßt, und sich überall Kontraste bemerkbar machen, die den ästhetischen Eindruck mitbestimmen, fragt es sich noch, welche Form meint denn Kant wieder? Form ist doch etwas Objektives, die Verbindung des mannigfaltigen Sinnlichen (der Tonverhältnisse z. B.) zu einer Einheit (dem Ton), die wieder zu anderen Einheiten in bestimmten formalen Verhältnissen steht. Auf dieser formalen Beschaffenheit beruht das ästhetische Wohlgefallen, weil das Gemüt durch sie Veranlassung findet, das regelmäßige Spiel sinnlicher Eindrücke wahrzunehmen; weil das Gemüt aber auch zugleich Veranlassung erhält, seiner Freiheit in der Zusammenfassung der unendlich kleinen Bewegungen in einen Ton sich bewußt zu werden.

Und hinsichtlich dieser „Form des Gegenstandes" selbst hat Kant es auch nicht an Andeutungen, ja bestimmten Erklärungen fehlen lassen: dort, wo er die Grenzen zwischen dem Schönen und Erhabenen feststellt[1]), sagt er wörtlich: „Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegen-

[1]) Ebendaselbst § 23.

standes, die in der Begrenzung besteht", — das Wohlgefallen daran ist mit „der Vorstellung der Qualität" verbunden. Ja, wenn er die Naturschönheit (im Gegensatze zum Erhabenen), dadurch charakterisiert[1]), daß sie eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form bei sich führe, wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorher bestimmt zu sein scheine, „steht er offenbar auf dem Punkte, den inneren Zwiespalt seiner Auffassungsweise zu überwinden".[2]) „In dieser formalen Zweckbestimmung, dieser Zweckmäßigkeit ohne Zweck, welche eigentlich eine bloße Zweckmäßigkeit der Stimmung sein, aber doch mit der unbestimmten Vorstellung eines im Gegenstand sich darstellenden Zweckes spielen soll, liegt in Wahrheit die volle, aber sich selbst dunkle Ahnung der objektiven, innern, plastischen Zweckmäßigkeit. Der Zweck, als Begriff eines Objekts, insofern derselbe nicht von Außen hinzugebracht, sondern von innen heraus bestimmend in demselben gegenwärtig ist, offenbart Geist in der Natur" — diese Konsequenz hat sich Kants reformatorischer Geist nicht eingestanden.[3])

Dies sowie das von uns oben[4]) bei der Unterscheidung Kants in vage und adhärierende Schönheit Gesagte erhellt noch ganz besonders aus dem Abschnitte der „Kritik der Urteilskraft"[5]), wo über die Verwandtschaft der Schönheit mit der Vollkommenheit (bezw. deren Unter-

---

[1]) Ebendaselbst.

[2]) Vergl. W. Hemsen, a. a. O. Seite 8.

[3]) Vergl. W. Hemsen, a. a. O. Seite 8 und Fr. Vischer, Ästhetik, I, Seite 126. 127.

[4]) Seite 117—119.

[5]) § 15.

schied) gesprochen wird. Kant knüpft an die Erklärung des Schönen in Baumgartens Schule als einer objektiven, innern Zweckmäßigkeit der undeutlichen Erkenntnis („wenn sie verworren gedacht wird") an. Er verwirft diese Erklärung des Schönen mit gutem Grunde.[1]) Denn obgleich diese Vollkommenheit dem Prädikate der Schönheit schon näher komme, so könne sie doch nicht Gegenstand eines ästhetischen Urteils sein, da wir zu ihrer Beurteilung jederzeit den Begriff eines inneren Zweckes, der den Grund der inneren Möglichkeit des Gegenstandes enthalte, bedürften. Die Beurteilung geschieht also durch ein „Denken", „welches die gegebene Natur des Dinges mit den Anforderungen seiner Bestimmung vergleicht".[2]) — Aber Kant geht weiter. Nicht der mindeste Begriff von Vollkommenheit, behauptet er, werde durch die bloße Form gegeben, ja eine *formale objektive Zweckmäßigkeit ohne Zweck* sich vorzustellen sei ein wahrer Widerspruch.[3]) Wie falsch dieser Satz ist, zeigt Schiller dadurch, daß er durch seine „Freiheit in der Erscheinung" allerdings eine Vollkommenheit durch die *bloße Form* nachgewiesen und so sein objektives Kriterium gewonnen hat. Ja, er war der festen Überzeugung, „daß die Schönheit nur die Form einer Form ist, und daß das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muß". „Die Vollkommenheit ist die Form eines Stoffes, die Schönheit dagegen ist die Form dieser Vollkommenheit."[4]) Kant

---

[1]) Vergl. oben Seite 108, 109.

[2]) Lotze, a. a. O. Seite 56.

[3]) Kritik der Urteilskraft § 15, Ende des 3. Absatzes.

[4]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 25. Januar 1793; ferner oben Seite 118 ff.

hatte dabei wieder unter dem Banne jener starren, unbeweglichen Annahme gestanden, daß dem Menschen sein Verhalten zu den Dingen, die doch meistens einem Zwecke dienen, diesem gemäß vorzuschreiben sei oder wirklich vorgeschrieben werde. Er zog wieder nicht in Betracht, daß wir beim Schönen bloß anschauen wollen, uns „bloß kontemplativ verhalten“: daß wir nicht sowohl die inneren, auf einen Begriff bezogenen Verhältnisse des Dinges dabei erwägen, als vielmehr die äußeren Verhältnisse an dem Dinge.[1]) Die Schönheit, welche wir im ästhetischen Urteil an einem Dinge konstatieren, wird „nicht in einer Vollkommenheit desselben an sich selbst, sondern nur darin bestehen, daß die Form der Verknüpfung des Mannigfaltigen in ihm, indem ihr Eindruck den Thätigkeitsbedingungen unsrer Urteilskraft entspricht, uns die allgemeine Vorstellung einer Zweckmäßigkeit desselben ohne Hindeutung auf einen bestimmten Zweck erregt.“[2])

Und doch lag es für Kant so nahe den springenden Punkt („Freiheit in der Erscheinung“) zu sehen, bei jener Unterscheidung in pulchritudo vaga und fixa[3]), deren wir bereits verschiedene Male gedacht haben. Gerade die Beispiele, die Kant für seine pulchritudo vaga anführt, „als Schönheiten, die gar keinem nach Begriffen in Ansehung seines Zweckes bestimmten Gegenstande zukommen, sondern frei und für sich gefallen“, hätten ihn auf die Thatsache aufmerksam machen müssen, daß ein und das-

---

[1]) Vergl. Siebeck, a. a. O. Seite 27.

[2]) Lotze, a. a. O. Seite 56.

[3]) Streng genommen konnte Kant seinen Anforderungen gemäß bei der „adhärierenden Schönheit“ von Schönheit nicht mehr sprechen; das wäre eine contradictio in adiecto.

selbe Ding sowohl der ästhetischen als der logischen Beurteilung unterliegen kann, je nach dem Standpunkte, von dem aus wir es betrachten. Im ästhetischen Urteile verschweige ich gleichsam den Zweck meinem Verstande; ich frage nicht danach — und so kommt er im „seligen Momente" der ästhetischen Anschauung mir auch nicht zum Bewußtsein. „Was eine Blume für ein Ding sein soll, weiß außer dem Botaniker schwerlich sonst jemand, und selbst dieser, der daran die Befruchtungsorgane der Pflanzen erkennt, nimmt, wenn er darüber durch Geschmack urteilt, auf diesen Naturzweck keine Rücksicht."[1]) In diesen Kants eignen Worten ist das ganze Geheimnis enthalten; Kant brauchte sich diesen Gedanken bloß konsequent im Bewußtsein zu halten, dann hätte er niemals die Schönheit eines Menschen, die Schönheit eines Pferdes[2]) u. s. w. als einem Zwecke anhängend auf eine niedrigere Stufe verwiesen: denn in allen ist es dasselbe (der Art nach, wenn auch nicht dem Grade), was uns als geistig-sinnlichen Wesen oder, mit Kant zu reden, den „Voraussetzungen der Urteilskraft" entspricht: eine Übereinstimmung von Form und Wesen, ein ungetrenntes Zusammen oder Ineinander von Geistig-Sinnlichem, das in den Formen der erscheinenden Persönlichkeit spricht.

Wir mußten immer wieder — es lag dies in der Natur der Sache — auf dies „Leitmotiv" unsrer kritischen Bemerkungen zurückkommen. Zum Überflusse zitiere ich noch eine Stelle aus der „Kritik der Urteilskraft"[3]): „Ein Geschmacksurteil würde in Ansehung eines Gegen-

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 16, 2. Absatz.

[2]) Ebendaselbst § 16, 4. Absatz.

[3]) § 16, letzter Absatz.

standes von bestimmtem inneren Zwecke nur alsdann rein sein, wenn der Urteilende von diesem Zwecke keinen Begriff hätte, oder in seinem Urteil davon abstrahierte." Kant traute offenbar dem „Geschmacksurteil", wie es in den früheren Theorien begründet war, diese „Reinigkeit" nicht zu. Deshalb diese Vorsicht!

Er mußte nach alledem bei seiner subjektiven Zweckmäßigkeit in der Vorstellung des Schönen, der Zweckmäßigkeit der Stimmung, stehen bleiben. Unbewußt hatte er selbst den Weg vorgezeichnet, der über das von ihm erreichte Ziel hinausführen mußte. Und merkwürdig genug: gerade der Schlußstein der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft" [1]), wo die subjektive Freiheit beim ästhetischen Wohlgefallen als ein Analogon der Autonomie der Vernunft bezeichnet wird, sollte, indem er gleichsam in die umgekehrte („objektive") Lage gebracht wurde, zum Grundstein von Schillers ästhetischem Umbau bezw. Weiterbau werden. „In diesem (ästhetischen) Vermögen", heißt es an jener Stelle, „sieht sich die Urteilskraft nicht wie sonst in empirischer Beurteilung einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen; sie giebt in Ansehung der Gegenstände eines reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz, sowie die praktische Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens thut; und sieht sich sowohl dieser inneren Möglichkeit im Subjekte, als wegen der äußeren Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur, auf etwas im Subjekt selbst und außer ihm, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich mit dem Übersinnlichen verknüpft ist, bezogen, in welchem das theoretische

[1]) § 59.

Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekannte Art zur Einheit verbunden wird." Also: das Schöne (aber wieder nur im Gefühl) ist ein Symbol des Sittlich-Guten, die ästhetische Freiheit ein Analogon der praktischen, der sittlichen Autonomie. So waren im Subjekt zwar Natur und Geist durch das Schöne ausgesöhnt, die Kluft zwischen Freiheit und Notwendigkeit künstlich ausgefüllt. Künstlich sage ich! Denn wie konnte von einer völligen, ernstlichen Vermittlung zwischen diesen Gegensätzen die Rede sein, so lange sie bloß eine Scheinwirklichkeit in einer subjektiven Reflexionsweise hatte; so lange noch das Objekt, die Erscheinung in den Friedensbund nicht eingeschlossen und durch dieses die Unfehlbarkeit des sensus communis aestheticus bestätigt und bekräftigt war. Das Objekt war unberücksichtigt geblieben, indes das autonome Subjekt seine Freuden genoß, zu denen ihm die Anregung doch auch von jenem geworden war.

Schiller blieb es vorbehalten, diese Rechte des Objekts zu wahren. Wir haben bereits gesehen, wie er, so von allen Seiten zu seiner Auffassung dieser Aufgabe gedrängt, sie im Briefe vom 8. Februar 1793 zu lösen begann.

Körner machte nun unter anderm auch die Einwendung[1]), daß das von Schiller zu Grunde gelegte Prinzip bloß subjektiv sei, weil es auf der Autonomie, welche zu der Erscheinung hinzugedacht werde, beruhe. Nun frage es sich aber, ob es nicht möglich sei in den Objekten die Bedingungen zu erkennen, auf welchen dieses Hinzudenken der Autonomie beruhe. Schiller erkennt jenen

[1]) Vergl. Brief an Schiller vom 15. Februar 1793.

Einwand in seinem Briefe vom 18. Februar als berechtigt an, weil er bis dahin nur aus der Vernunft selbst herausargumentiert habe, ohne sich auf die Objekte einzulassen. Er hatte also bis jetzt nur erwiesen, daß ein ästhetisches Gefallen in der Natur der „Vernunft" selbst ohne die spezielle Abtrennung einer besonderen „Urteilskraft" zu suchen und zu finden sei. Und den Beweis, „daß in den Objekten selbst etwas angetroffen werden muß, was die Anwendung dieses Prinzips der Freiheit darauf möglich macht", tritt er an, indem er seine Theorie in demselben Briefe vom 18. Februar 1793 sofort weiter entwickelt.

Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit war, wie die grundlegenden Gedanken schon zeigten, bestimmt, eine andere, schärfere Fassung zu erhalten, als ihm in der Jugendphilosophie Schillers und auch in den Künstlern zu teil geworden war. Weit davon entfernt, „die Schönheit von der Sittlichkeit abzuleiten", wie Körner im Mißverständnisse meinte [1]), hielt Schiller „sie vielmehr damit beinahe unverträglich". Denn es war ja nur die Form der Selbstbestimmung, welche die Schönheit zu einem Analogon der Sittlichkeit machte: „Sittlichkeit ist Bestimmung durch reine Vernunft, Schönheit als eine Eigenschaft der Erscheinungen ist Bestimmung durch reine Natur". Existenz aus bloßer Form ist ihr gemeinsames Prinzip.

„Es giebt also", entwickelt Schiller weiter, „eine solche Ansicht der Natur oder der Erscheinungen, wo wir von ihnen nichts weiter als Freiheit verlangen, wo wir bloß darauf sehen, ob sie das, was sie sind, durch sich selbst sind." „Zeigt sich nun ein Objekt in der Sinnen-

[1]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 15. Februar 1793.

welt bloß durch sich selbst bestimmt, stellt es sich den Sinnen so dar, daß man an ihm keinen Einfluß des Stoffes oder eines Zweckes bemerkt, so wird es als ein Analogon der reinen Willensbestimmung (ja nicht als ein Produkt einer Willensbestimmung) beurteilt." Denn auch die praktische Vernunft verlangt, daß eine Handlung bloß um der Handlungsweise (Form) willen geschehe, ohne Rücksicht auf Stoff und Zweck. Demnach „ist eine Form in der Sinnenwelt, die durch sich selbst bestimmt erscheint, eine Darstellung der Freiheit; denn dargestellt heißt eine Idee, die mit einer Anschauung so verbunden wird, daß beide eine Erkenntnisregel mit einander teilen." So sehr wir aber „Unabhängigkeit von Zwecken und Regeln" vom Schönen verlangen, so sind doch Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit an sich durchaus nicht unverträglich mit der Schönheit — nur darf sich der Einfluß eines Zweckes nicht bemerklich machen, sonst würde er sich als Zwang (Heteronomie) für das Objekt ankündigen. „Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig sein, aber es muß regelfrei erscheinen."

Allerdings ist kein wirkliches Ding, weder der Natur noch der Kunst, zweck- und regelfrei (durch sich selbst bestimmt), „sobald wir es zum Gegenstand einer theoretischen Erkenntnis machen, sobald wir über es nachdenken". Vermittelst der bloß theoretischen Vernunft, auf dem Wege des Nachdenkens werden wir niemals in der Sinnenwelt auf ein Intelligibles (Freiheit) stoßen. „Aber alles wird anders, wenn man die theoretische Untersuchung hinwegläßt und die Objekte bloß nimmt, wie sie erscheinen." Dann bemerken wir weder Regel noch Zweck, die ja als Begriffe nicht erscheinen, nicht angeschaut, son-

dern nur erkannt werden können. Eine solche bloße Erscheinung, die sich von allen äußeren Bestimmungsgründen losgesagt zu haben scheint, wird als durch sich selbst bestimmt, als frei beurteilt. „Man wird also folgendes als einen Grundsatz aufstellen können, daß ein Objekt sich in der Anschauung als frei darstellt, wenn die Form desselben den reflektierenden Verstand nicht zur Aufsuchung eines Grundes nötigt. Schön heißt also eine Form, die sich selbst erklärt[1]); sich selbst erklären heißt aber hier, sich ohne Hülfe eines Begriffs erklären. Ein Triangel erklärt sich selbst, aber vermittelst eines Begriffs. Eine Schlangenlinie erklärt sich selbst ohne das Medium eines Begriffes."

So war das subjektive Prinzip ins Objektive hinübergeführt, auf die Autonomie des Sinnlichen gegründet.

Die Übereinstimmung mit den uns bekannten Sätzen Kants, daß das Schöne „ohne allen Begriff" und ohne jede materielle Einwirkung gefallen müsse, leuchtet von selbst ein. Aber ergiebt sich diese wichtige Einsicht in das Wesen des Schönen durch die Schillersche Erklärung nicht in viel einfacherer und deshalb evidenterer Weise? Muß doch ein bestimmender Einfluß der Empfindungen und Begriffe, als für die Erscheinung heteronomisch, von selbst ausgeschlossen sein: denn die Schönheit ist ja Autonomie in der Erscheinung. Die von Schiller so lange gehegte Ansicht von der Identität von Schönheit und Sittlichkeit und von dem moralischen Zwecke der Kunst ist jetzt endgültig überwunden: der in dieser Ansicht ent-

---

[1]) Vergl. ähnliche Ansichten oben Seite 61, 62, besonders im 1. Briefe über Don Carlos und im Briefe an Caroline v. Beulwitz vom 10. Dezember 1788.

haltene Widerspruch ist ein für allemal aufgedeckt und beseitigt durch die Erkenntnis, daß die Kunst und das Schöne sich immer nur auf die Form (der Selbstbestimmung), nicht auf die Materie (den moralischen Zweck) beziehen können. — Auch in Bezug auf die „Darstellung einer Idee" schließt sich Schiller an Kant an: auch nach diesem kann einer Idee keine Anschauung „adäquat" sein, sie (die Idee) kann nur symbolisch dargestellt werden, so daß Idee und Anschauung der Form der Reflexion, der Regel des Verfahrens nach, nicht dem Inhalt nach übereinkommen.[1])

Schiller betont hier von vornherein das Sinnliche als ein Merkmal des Schönen; wie Kant das Schöne bloß an Dingen aufsucht, die den Sinnen sich darbieten, so findet es auch Schiller in der Welt der Erscheinungen. Demgemäß ist für Schiller ein Charakter, eine moralische Handlung nur dann zugleich schön, wenn auch die Sinnlichkeit dabei frei erscheint, ihre Integrität gewahrt ist. Die moralische Handlung muß aussehen wie eine sich von selbst ergebende Wirkung der Natur und sie muß vor sich gehen, ohne daß wir der „Operation" zusehen, wodurch sie der Sinnlichkeit abgeängstigt wird.[2]) Unser Gemüt muß die Resultate nicht gegeben erhalten, sondern sie selbst entwickeln. Doch ist da bloß von einem „uneigentlichen Schönen" zu reden.

Ein bedeutsamer Satz ist es, wenn Schiller in einer Beilage zum Briefe vom 18. Februar[2]) sagt: „Das Maximum von Charaktervollkommenheit eines Menschen ist moralische Schönheit, denn sie tritt nur alsdann ein,

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 59 Seite 228.

[2]) Brief an Körner vom 19. Februar 1793.

wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist." Hier ist der erste Ansatz zu der Opposition, die Schiller in „Anmut und Würde" gegen den Kantischen Rigorismus erhebt [1]); und diese „moralische" Schönheit, die hier eine „uneigentliche" genannt wird, werden wir in Schillers Entwicklung noch zu einer ganz hervorragenden Bedeutung kommen sehen.

Das Ergebnis seiner apriorischen Entwicklung des Schönheitsprinzipes faßt Schiller in seinem Briefe vom 23. Februar 1793 so zusammen: „Es giebt eine solche Vorstellungsart der Dinge, wobei von allem Übrigen abstrahiert und bloß darauf gesehen wird, ob sie frei, das ist durch sich selbst bestimmt, scheinen. Diese Vorstellungsart ist notwendig, denn sie fließt aus dem Wesen der Vernunft, die in ihrem praktischen Gebrauche Autonomie der Bestimmungen unnachläßlich fordert."

Jetzt blieb Schiller noch die Aufgabe, durch Beispiele der Erfahrung zu erhärten, „erstlich, daß dasjenige Objektive an den Dingen, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, frei zu erscheinen, gerade auch dasjenige sei, welches ihnen, wenn es da ist, Schönheit verleiht, und wenn es fehlt, ihre Schönheit vernichtet"; und zweitens, „daß Freiheit in der Erscheinung eine solche Wirkung auf das Gefühlsvermögen notwendig mit sich führe, die derjenigen völlig gleich ist, die wir mit der Vorstellung des Schönen verbunden finden." Aber Schiller setzt sofort hinsichtlich dieser zweiten Aufgabe hinzu: „Zwar dürfte es ein vergebliches Unterfangen sein, dieses Letzte (die Gleichheit

---

[1]) Bis in die Zeit der „Magisterdissertation" zurück reichen die Ansätze zu solcher Auffassung der Pflicht; die „Einheit der beiden Naturen" verlangte sie auch geradezu.

des durch Freiheit in der Erscheinung hervorgerufenen Gefühls mit dem Gefühle bei der Vorstellung des Schönen) a priori zu beweisen, da nur die Erfahrung lehren kann, ob wir bei einer Vorstellung etwas fühlen sollen, und was wir dabei fühlen sollen. Dann freilich läßt sich weder aus dem Begriffe der Freiheit noch aus dem der Erscheinung ein solches Gefühl analytisch herausziehen, und eine Synthesis a priori ist es ebensowenig." Doch hofft er, „durch Induktion und auf psychologischem Wege zu erweisen, daß aus dem zusammengesetzten Begriffe der Freiheit und der Erscheinung, der mit der Vernunft harmonierenden Sinnlichkeit, ein Gefühl der Lust fließen müsse, welches dem Wohlgefallen gleich ist, das die Vorstellung der Schönheit zu begleiten pflegt." Diesen Erweis aber bleibt uns Schiller in den Kallias-Briefen schuldig. Diejenigen der „Briefe über die ästhetische Erziehung", welche sich hauptsächlich über das Schöne in seiner subjektiven Beziehung auslassen[1]), über die ästhetische Stimmung, können als eine Ausfüllung dieser Lücke betrachtet werden. Darüber wird an seiner Stelle das Nötige gesagt werden.

Die Lösung der ersten Aufgabe findet sich in diesem Briefe vom 23. Februar 1793 unter der Aufschrift:

„Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit."

Die Frage, wie kann man einen objektiven Grund dieser Vorstellung der Freiheit in den Erscheinungen suchen, gestaltet sich zu einer Untersuchung der Beschaffenheit der einzelnen Objekte, welche uns nötigen, die Idee der Frei-

[1]) Vergl. besonders 18., 19., 20., 21., 22. Brief.

heit in uns hervorzubringen und auf dieselben zu beziehen. Diese objektive Beschaffenheit des Schönen stellt sich etwa folgendermaßen dar:

„Jede Bestimmung geschieht entweder von außen oder nicht von außen (von innen); was also nicht von außen bestimmt erscheint, und doch als bestimmt erscheint, muß als von innen bestimmt vorgestellt werden." Da aber diese Selbstbestimmung (Freiheit) als eine Idee der Vernunft an einem sinnlichen Dinge als Merkmal sich nicht zeigen kann, so kann nur die Vorstellung des Nichtvonaußenbestimmtseins zugleich indirekt die Veranlassung dazu werden, daß die Vorstellung des Voninnenbestimmtseins (Freiheit) in uns hervorgerufen wird. Aber die Vorstellung des Nichtvonaußenbestimmtseins muß notwendig zugleich mit dem Vorstellen des Objekts herbeigeführt werden, da auch „unser Urteil vom Schönen Notwendigkeit und jedermanns Beistimmung fordert". Notwendig muß jene Vorstellung auch deshalb sein, weil ohne sie die Vorstellung des Positiven (Voninnenbestimmtsein, Freiheit) nicht wachgerufen werden kann, und somit auch kein ästhetisches Wohlgefallen möglich wäre.

Man sieht hier wieder die enge Berührung mit der Kantischen Auffassung in Bezug auf die allgemeinen Bestimmungen des Schönen: zugleich aber liegt es in der Natur der Schillerschen Untersuchungen, daß Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit (nicht bloß subjektive Geltung haben, sondern) mit der Natur des schönen Gegenstandes in enge Verknüpfung gebracht sind. Für Kant ist nur das Gefühl, die Wirkung des Schönen, als im Subjekte bedingt, allgemeingültig (der Möglichkeit nach) und notwendig als ein Gefühl a priori, dessen „Be-

stimmungsgrund vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat des Menschen angesehen werden kann." [1]) Und dieses „subjektive Prinzip, nämlich die unbestimmte Idee des Übersinnlichen in uns", ist Kant zwar der „einzige Schlüssel der Enträtselung dieses uns selbst seinen Quellen nach verborgenen Vermögens" [2]) — aber die geheime Pforte der Erkenntnis sucht er weiter nicht zu öffnen. Gerade diese „unbestimmte Idee" sucht Schiller hier zu bestimmen: festzustellen, in welchen bestimmten Fällen diese Idee wachgerufen und in Thätigkeit gesetzt wird.

Zu dieser notwendigen Vorstellung also muß die Beschaffenheit des Objekts führen: in dem bestimmten Objekt muß etwas Bestimmendes, ein Bestimmungsgrund sein; nach diesem zu fragen muß ein Bedürfnis vorhanden sein. „Nun ist aber der Verstand das Vermögen, welches den Grund zu der Folge sucht," und das Bestimmende zu dem Bestimmten: „folglich muß der Verstand ins Spiel gesetzt werden, er muß veranlaßt werden, über die Form des Objekts zu reflektieren, da der Verstand es nur mit der Form zu thun hat. Ein Äußeres, das wissen wir, kann das Bestimmende nicht sein — („weder eine andere Erscheinung, noch ein anderes als die Erscheinung oder ein Begriff, sonst hätten wir gar keine reine Erscheinung mehr"). [3]) — „Das Objekt muß also eine solche Form besitzen und zeigen, die eine Regel zuläßt: denn der Verstand kann sein Geschäft nur nach

[1]) Vergl. Kritik der Urteilskraft, § 57, Seite 214/15; ferner § 19 ff., § 36. 37.

[2]) Vergl. ebendaselbst § 57.

[3]) Vergl. Danzel, a. a. O. Seite 237.

[illegible]

[illegible] ...heit erhält [illegible]

[illegible] ... durch [illegible] ... das, [illegible] ... dann „Frei- [illegible]

[illegible] ... X, Seite 73; [illegible]

heit in der Regel, Regel in der Freiheit". Indem Schiller nun noch den Begriff „Natur" des nähern erörtert, findet er, daß damit alles unbedingt zu dem Wesen und Sein eines Dinges Gehörige bezeichnet werde, dasjenige, „wodurch es das bestimmte Ding wird, was es ist", mit Ausschluß alles Zufälligen: also gewissermaßen die „Person des Dinges". Die Form muß über die Masse herrschen, die eigentümliche Natur eines Dinges die allgemeine Körpernatur unterdrücken, — dann haben wir „Autonomie des Organischen".

„Natur an einem technischen Dinge" aber „ist seine technische Form selbst, gegen welche alles andere, was nicht zu dieser technischen Ökonomie gehört, als etwas Auswärtiges, und wenn es darauf Einfluß gehabt hat, als Heteronomie und als Gewalt betrachtet wird". Die Technik muß aber wieder aus dem Dinge selbst entstanden, mit der ganzen Existenz desselben eins sein („freiwilliger Konsens des Dinges zu seiner Technik"). Kurz, Natur ist „das innere Prinzip der Existenz an einem Dinge, zugleich als der Grund seiner Form betrachtet": es ist „die innere Notwendigkeit der Form". Und jetzt verstehen wir auch vollkommen jene Erklärung des Schönen als „Natur (Autonomie) in der Kunstmäßigkeit" (Technik): „sie ist die reine Zusammenstimmung des inneren Wesens mit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist". Es muß also dem Schönen nicht bloß Autonomie, sondern auch Heautonomie zugeschrieben werden: die Form muß zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein.

Das Schöne befriedigt so durch seinen gesetzmäßigen

Eindruck unseren Verstand, ohne daß er sich anzustrengen braucht, und zugleich die Einbildungskraft: der Verstand braucht bloß zu allem, was er an Schönem draußen vorfindet, Ja und Amen zu sagen.

An diesem Ziele angelangt glaubt Schiller „die objektiven Beschaffenheiten der Gegenstände", die uns zu dem transscendentalen Akte des Leihens einladen, d. h. derjenigen Dinge, welche schön sind, sicher genug begründet zu haben: diese „Beschaffenheiten bleiben ihnen", wie er hinzufügt, „auch wenn das vorstellende Subjekt ganz hinweggedacht wird."

Die gewonnenen Resultate werden nun an einzelnen Gegenständen, dem Schönen der Erfahrung, gemessen; durch die beigezogenen Beispiele wird die ganze Theorie in ein überraschendes Licht gesetzt, ebenso wie auch der Unterschied der Begriffe des Schönen und des Vollkommenen, die so oft verwechselt werden, scharf hervorgehoben wird. Das Vollkommene kann, insofern es durch seinen eignen Begriff bestimmt ist, Autonomie haben, aber niemals Heautonomie, wie das Schöne, „weil nur an diesem die Form durch das innere Wesen bestimmt ist". Ich erinnere an die Worte jenes Briefes vom 25. Januar [1]), daß Schönheit nur die Form einer Form sei, daß es die Form einer Vollkommenheit sei — das wird hier erst recht klar. Die Einheit des Mannigfaltigen in seinem Begriff ist das Vollkommne; unter der Form der Freiheit, aus seinem innern Wesen heraus bestimmt erscheinend, wird es schön, oder: erscheint die Vollkommenheit als Natur, so ist sie schön.

Blickt man zurück, so sieht man wie durchgreifend

---

1) Vergl. oben Seite 131.

und sicher Schiller die Kantischen Bestimmungen betreffs der formalen Zweckmäßigkeit ohne Zweck (der subjektiven Zweckmäßigkeit ohne Zweck) im Sinne seiner eignen Lehre umgeformt und weitergebildet hat.[1]) Wir wissen, daß bei Kant alles auf den Begriff des Geschmacksurteils hinauslief: Schönheit sagten wir nach ihm von einem Gegenstande dann aus, wenn die Einbildungskraft (als „Sinn" für das Mannigfaltige) in ihrer Freiheit mit dem Verstande, (der die Vereinigung giebt), in seiner Gesetzmäßigkeit übereinstimme.[2]) Wie aber der Gegenstand „beschaffen" sein müsse, dem doch das Subjekt die Lust jenes „freien Spiels" mitverdankt, hatte Kant nicht untersucht: es stand ihm, wie immer, jenes „Durch-den-Begriff-Gefallen" im Wege. Schiller hielt durchaus an dieser „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" fest, aber bei ihm war die im Objekt selbst liegende formelle Beschaffenheit, die Autonomie in der Technik, der Grund jenes subjektiven Wohlgefühls. Die Analogie mit der sittlichen Freiheit liegt zu Tage: „sowie Freiheit des Willens nur mit Hülfe der Kausalität und materiellen Willensbestimmungen gegenüber gedacht werden kann", so kann Freiheit nur mit Hülfe der Technik sinnlich dargestellt werden. „Die Vorstellung der Technik dient bloß dazu, uns die Nichtabhängigkeit des Produkts von derselben ins Gemüt zu rufen und seine Freiheit desto anschaulicher zu machen."

Tomaschek[3]) ist der Ansicht, daß besonders „die Begeisterung für die Idee der sittlichen Freiheit", zu der „die dichtende Einbildungskraft" hinzugetreten sei, Schiller

---

[1]) Vergl. oben Seite 130ff.

[2]) Vergl. Kritik der Urteilskraft § 22 Allgemeine Anmerkung.

[3]) A. a. O. Seite 171.

zur Aufstellung dieser Analogie vermocht hätte! „Und so wurde dem Gegenstand eine Person und freie Selbstbestimmung geliehen, das Reich des Geschmackes war fortan ein Reich der Freiheit — die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer dem Menschen ein glücklicher Bürger, der ihm zuruft: „So frei, wie ich!““ Ich glaube gezeigt zu haben, daß es doch nicht bloß „Begeisterung“ und „dichtende Einbildungskraft“ waren, die jene Analogie nahe legten. Schiller bleibt doch hier „sachlicher“ wie jemals vorher oder nachher. Im einzelnen mag ja eine zersplitternde Kritik Ungenauigkeiten u. dergl. aufdecken können — im Ganzen, an das wir uns halten, ist die Lehre konsequent und in sich selbst geschlossen. Es war allerdings ein tiefinneres, richtiges Gefühl, welches Schiller zu jener Analogie hinleitete; in jenen Worten: „ein glücklicher Bürger — so frei wie ich!“, liegt die ganze Schillersche Theorie wie im Keime vorgebildet: damit war schon angedeutet, was noch heute die ästhetische Theorie auf festeren psychologischen Grundlagen aufstellt: daß das Schöne durch seinen charaktermäßigen Eindruck als ein analogon personalitatis in der Erscheinung empfunden werde. Ganz im Sinne Kants ist jene Ansicht, daß „alles Steif-Regelmäßige“ der Schönheit Abbruch thue [1]); besonders beim Schönen der Kunst nahm Kant die Gelegenheit wahr, darauf aufmerksam zu machen, daß zwar „Pünktlichkeit“, aber nicht „Peinlichkeit“ durchscheinen dürfe. Als Natur muß das Schöne erscheinen, „ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln

[1]) Vergl. Kritik der Urteilskraft § 22 Allgemeine Anmerkung.

angelegt habe." [1]) Gleichwohl ist Regelmäßigkeit auch bei ihm zum Schönen notwendig, als „die conditio sine qua non, um den Gegenstand in eine einzige Vorstellung zu fassen". — Vor allem eintönig Regelmäßigen hatte Schiller von jeher eine starke Abneigung. [2])

Dieser Vergleich ihrer Ansichten führt uns gleich zu einer anderen Betrachtung. Kant hatte in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft [3]) einen Satz aufgestellt, der erst durch die von Schiller aufgestellte Theorie, wie dieser selbst erinnert [4]), seine richtige Erklärung erhalten und in seiner ganzen Konsequenz aufgefaßt werden kann: „Die Zweckmäßigkeit in der Form (eines Produktes der schönen Kunst) muß von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei". Da haben wir wieder das unausweichliche Objektive, das sich aller Orten bei Kant geltend macht. Was ist denn „diese Form"? „Auf diesem Gefühle ..... beruht diejenige Lust .....", fährt Kant fort, als ob er von der „Form" gar nicht gesprochen hätte. „Die Natur", heißt es weiter, „war schön, wenn sie zugleich wie Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." Wodurch nun sollen wir uns dessen bewußt werden? Gerade an diesem Vergleiche des Natur- und Kunstschönen hätte Kant die Notwendigkeit objektiver Eigenschaften und Bedingungen klar werden

---

[1]) Vergl. ebendaselbst § 45 Seite 173.

[2]) Vergl. z. B. Schillers Ansicht über das französische Drama.

[3]) § 45 Anfang.

[4]) Schillers Brief an Körner vom 23. Februar 1793 (Briefwechsel II, 33).

müssen. Denn „dieser Satz macht die Technik zu einem wesentlichen Requisit des Naturschönen und die Freiheit zur wesentlichen Bedingung des Kunstschönen. Da aber das Kunstschöne schon an sich selbst die Idee der Technik, das Naturschöne die Idee der Freiheit mit einschließt, so gesteht Kant also selbst ein, daß Schönheit nichts anderes als Natur in der Technik, Freiheit in der Kunstmäßigkeit sei.“ [1])

Interessant und für die Entwicklung von Schillers Ästhetik von Bedeutung sind namentlich auch die Bemerkungen, die er in seinem Briefe vom 23. Februar 1793 über den „guten Ton“, die „Schönheit des Umgangs“ macht. Wenn er sagt, daß aller despotische Zwang, alle Künstelei und alles Eckige, „jede Beleidigung der Naturfreiheit in Verfassungen, Gewohnheiten und Gesetzen“ den Eindruck stören, so können wir darin Ansichten erblicken, die der ganzen späteren Richtung seiner Untersuchungen vorausdeuten. Aus seinem Begriffe der Schönheit will er das alles entwickeln, er will über den Geschmack und seinen Einfluß einen besonderen Brief schreiben — was allerdings unterblieb, aber in seinen späteren Schriften oft genug zur Sprache kommt.

Hier wie in dem folgenden Aufsatz über „das Schöne der Kunst“ [2]) betont Schiller oft und ausdrücklich, daß das Schöne nicht der Materie (dem Stoff) an sich zugesprochen werden könne, sondern in der Darstellungsweise, der Form, dem harmonischen Verhältnisse eines

[1]) Vergl. Schillers Briefwechsel mit Körner ebendaselbst.

[2]) In der Ausgabe des Briefwechsels mit Körner vom Jahre 1847 steht dieser Aufsatz fälschlich hinter dem Briefe vom 20. Juni 1793. Er gehört zum Briefe vom 28. Februar.

Geistigen zum Sinnlichen gesucht werden müsse. Schon in seiner Kritik der Gedichte Bürgers (1791) hatte er darauf hingewiesen, daß den verfeinerten Kunstsinn nie der Reichtum, sondern die weise Ökonomie, nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Mischung befriedige. Auch sonst schon sind wir dieser Auffassung begegnet. Wiederum ein Zeugnis dafür, daß sich Schillers genialer Geist oft mit sicherem Gefühl zu geahnten Wahrheiten hingeschwungen und Ziele vorausbezeichnet hatte, zu denen er, um Gewißheit zu haben, daß er recht gegangen, und um auch anderen den Weg zu bahnen, sich später auf dem beschwerlicheren, langsameren Pfade des Denkens erst noch einmal hinarbeiten mußte. Und wie das eben Gesagte von einzelnen seiner Ansichten gilt, so kann man vom Ganzen seiner Lehre im Verhältnis zu dem heutigen Stande der ästhetischen Wissenschaft ähnliches sagen: Schiller hat mit seinen Erörterungen und Ergebnissen die ästhetische Forschung auf die richtige Bahn gewiesen; und im wesentlichen hat er selbst schon gefunden, was die heutige Theorie der Kunst, die den Begriff der Idealisierung in die Mitte stellt, von sichereren psychologischen Grundlagen ausgehend, als sie Schiller geboten waren, erreichen konnte.[1])

Schon in dem Briefe vom 23. Februar hatte Schiller es betont, „daß auch die Formen der Kunst mit der Existenz des Geformten eins ausmachen" müßten, daß auch in ihnen innere Notwendigkeit der Form unerläßlich sei. Zur Anwendung seines Prinzips auf das „Schöne der Kunst" kam es erst im Briefe vom 28. Februar 1793.

[1]) Vergl. Vischer, Ästhetik II, § 357 ff.; Köstlin, Ästhetik 894 ff. 945 ff.; Kirchmann, Ästhetik 47 ff.; Siebeck, a. a. O. Seite 75.

Gemäß dem Satze der „Kritik der Urteilskraft“ [1]): „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding, das Schöne der Kunst ist eine schöne Vorstellung (Darstellung) von einem Dinge“, teilt er das Schöne der Kunst ein in:

a) Schönes der Wahl oder des Stoffes (Nachahmung des Naturschönen);

b) Schönes der Darstellung oder der Form (Nachahmung der Natur).

Das letztere ist unerläßlich für den Künstler, wiewohl erst beide vereinigt den großen Künstler machen: nur ihm gelingt die schöne Darstellung des schönen Dinges, das Idealschöne. Da sich das Schöne der Wahl auf den Stoff (das „Was“ der Darstellung) bezieht und „sich mehr auf die Bedingungen der Naturschönheiten einschränkt“, so handelt Schiller zuerst nur von dem Schönen der Form („stricte sic dicta“), bei dem bloß auf das „Wie“ der Darstellung gesehen wird. Kann man das erste eine „freie Darstellung der Schönheit“ nennen, so ist dies eine „freie Darstellung der Wahrheit“. Nur das letztere, das „Schöne der Darstellung“ (das Schöne der Kunst also, nicht der Natur), wird hier behandelt.

Bereits oben [2]) haben wir gesehen, daß Schiller in seinem Aufsatz vom 23. Februar jenen Kantischen Satz von Natur- und Kunstschönheit im Sinne seiner Theorie herangezogen hatte. Auch hier, dem Sinne nach anschließend an diesen Satz, sagt er: „Schön ist ein Kunstprodukt, wenn es ein Naturprodukt frei darstellt“. „Freiheit der Darstellung ist also der Begriff, mit dem wir es hier zu thun haben“.

---

[1]) § 48 Anfang.

[2]) Seite 149, 150.

Zur „freien Darstellung“ eines Gegenstandes ist notwendig, daß die zum Begriff verbundenen Merkmale desselben („die Vorstellung desselben“) unmittelbar und als durch sich selbst bestimmt vor die Einbildungskraft (zur Anschauung) gebracht werden. Das Kunstschöne beruht nun aber auf einer Nachahmung der Natur durch ein Medium d. h. auf formaler Ähnlichkeit des Materialverschiedenen. „Es sind also hier dreierlei Naturen, die mit einander ringen: 1. die Natur des Darzustellenden, 2. die Natur des darstellenden Stoffes und 3. die Natur des Künstlers, welcher jene beiden in Übereinstimmung bringen soll.“ Da nun aber der dargestellte Gegenstand Heteronomie verraten würde, sobald das „Nachahmende“ (Medium und Künstler) seine Natur dabei geltend machen wollte und der Natur „des Nachgeahmten“ Gewalt anthäte, so muß „die Natur des Mediums oder des Stoffes von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt erscheinen“. Aber da nur die Form des „Nachgeahmten“ auf das „Nachahmende“ übertragen werden kann, so muß die Form „in der Kunstdarstellung den Stoff besiegt haben“. „Der Stoff muß sich in der Form, der Körper in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren.“ Denn „die Form ist an einem Kunstwerk bloße Erscheinung, d. i. der Marmor scheint ein Mensch, aber er bleibt in der Wirklichkeit Marmor“. „Frei also wäre die Darstellung“, wenn das Nachgeahmte seine reine Persönlichkeit auch in seinem Repräsentanten behauptet, — kurz, wenn nichts durch den Stoff, sondern alles durch die Form ist.“ Beispiele, zur Beleuchtung dieser Sätze angeführt, leiten Schiller auf die Unterscheidung zwischen Manier und Stil. „Leidet die Eigentümlichkeit des

darzustellenden Objekts durch die Geisteseigentümlichkeit des Künstlers, so sagen wir, die Darstellung sei manieriert." [1]) Im Gegensatze hierzu steht „die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und objektiv-zufälligen Bestimmungen", der Stil. Treffend sagt Schiller: „Der Stil verhält sich zur Manier, wie sich die Handlungsart aus formalen Grundsätzen zu einer Handlungsart aus empirischen Maximen [2]) verhält". „Der große Künstler zeigt uns den Gegenstand [3]), der mittelmäßige sich selbst [4]), der schlechte den Stoff." [5]) — Aber dieser „höchste Grundsatz der Künste", reine Objektivität der Darstellung, kann nur dann seine Geltung haben, wenn auch das Nachgeahmte bereits ein Schönes ist. Denn auch das Schöne der Wahl ist unter dieser Erklärung mitbegriffen. Beim Schönen der Darstellung, von dem ja hier bloß die Rede sein soll, muß demnach der Gegenstand erst in der Phantasie des Künstlers zu einem Schönen umgebildet werden. So kommt Schiller auf eine Erklärung der künstlerischen Idealisierung. Speziell geht er hier in Bezug auf die poetische Darstellung darauf ein, da es „bei zeichnenden und bildenden Künsten leicht genug in die Augen falle", wieviel die Natur des Nachgeahmten unter Umständen durch das Medium leiden kann.

---

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49, Seite 188: Manieriert heißt ein Kunstprodukt u. s. w., wenn sein Vortrag auf die Sonderbarkeit angelegt ist.

[2]) D. h. aus subjektiven, willkürlichen Grundsätzen.

[3]) Objektivität.

[4]) Subjektivität.

[5]) Die Darstellung ist durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt.

Der Dichter (Künstler) muß, ehe er seinen Gegenstand außer sich darstellen kann, die ganze Objektivität desselben „wahr, rein und vollständig in seiner Einbildungskraft aufgefaßt" haben, — das Objekt muß „in reine Form verwandelt vor seiner Seele" stehen. Aber beim Prozesse der Darstellung ist dann darauf zu achten, daß dieses Objekt des künstlerischen Gemüts nicht Heteronomie erleide von der Natur des Mediums. „Das Medium des Dichters sind Worte: also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen." Wenn nun aber die Dichtkunst das Individuelle bezeichnen und darstellen will, die Natur des Mediums aber in einer „Tendenz zum Allgemeinen" besteht, so entsteht ein Gegensatz, den zu überwinden die Aufgabe des Dichters ist. „Die Sprache beraubt den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität, und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist." Und somit erschwert sie der Dichtkunst den Beruf, Anschauungen vor die Einbildungskraft zu bringen. Statt dieses zu thun, stellt die Sprache alles vor den Verstand vermittelst der Begriffe: „sie mischt in die Natur des Darzustellenden, welche sinnlich ist, die Natur des Darstellenden, welche abstrakt ist, ein, und bringt also Heteronomie in die Darstellung desselben. Der Gegenstand wird also der Einbildungskraft nicht als durch sich selbst bestimmt, also nicht frei vorgestellt, sondern gemodelt durch den Genius der Sprache, oder er wird gar nur vor den Verstand gebracht", bloß beschrieben.

Soll also eine poetische Darstellung frei sein, so muß der Dichter „die Tendenz der Sprache zum All-

gemeinen durch die Größe seiner Kunst überwinden und den Stoff (Worte und ihre Flexions- und Konstruktionssätze) durch die Form (nämlich die Anwendung derselben) besiegen". „Mit einem Worte die Schönheit der poetischen Darstellung ist: Freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache." „Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen, und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen."

Es sind gerade in dieser letzten kleinen Abhandlung Grundsätze und Gedanken enthalten, die einen bedeutenden Fortschritt Schillers innerhalb der eigenen Entwicklung und auch besonders gegenüber den Ansichten Baumgartens und seiner Schule von der „Nachahmung" bekunden. — Diese hatten den Dichter dem Schöpfer verglichen, das Gedicht der Welt: der Dichter ahmt die Natur nach, indem er so gestaltet wie sie; er muß die Wirklichkeit nachbilden, so daß das Nachgeahmte auch einen Erkenntniswert besitze.[1]) Kant hatte, da seine Untersuchungen seiner einseitigen Auffassung des Schönen gemäß sich mehr auf den „Vorstellenden" (den Künstler) als auf das „Vorgestellte" (das Kunstwerk) bezogen, eine derartige objektive Unterscheidung nicht gemacht[2]): aber es lag doch in seinen Auslassungen über das Schöne der Kunst der Grund zu der Unterscheidung Schillers.[3]) Schiller

[1]) Vergl. H. von Stein, a. a. O. Seite 345. Derselbe sagt, Schillers Begriff der „Nachahmung der Natur" sei identisch mit dem Baumgartens. Bei einer Vergleichung ergeben sich doch Verschiedenheiten.

[2]) Vergl. Tomaschek, a. a. O. Seite 255 Anmerkung 69.

[3]) Vergl. oben Seite 152ff.

verlangte nun nicht nur, wie Baumgarten, „Nachahmung der Natur“ schlechthin, — in seiner Fassung des Begriffes „Nachahmung“ ist es von selbst inbegriffen, daß sie nicht eine bloße „Kopie“, sondern ein künstlerisch-idealisierendes, formales „Ähnlich-Machen“, Nachbilden sei. Nicht plötzlich und neu war diese Erkenntnis, wie wir uns erinnern, bei Schiller aufgetreten. Die Kunstauffassung, wie sie in den „Räubern“ ihren Ausdruck gefunden[1]), die Ästhetik von „Sturm und Drang“, war schon zur Zeit der Selbstkritik einer reineren, mehr auf die Form und Komposition gerichteten Ansicht gewichen. Wie sich (in Schillers Bewußtsein) die Kunst vom Bann und Dienste der Moral u. dergl. allmählich losgerungen, wie sie in eigner Veredlung und Vollendung ihren höchsten Zweck zu erblicken mehr und mehr gelernt hatte, so mußten auch die Anforderungen an die künstlerische Thätigkeit immer reinere und ihrem Berufe angemessenere werden. War das Kunstwerk berufen, ein selbständiges, lebendiges Form-Ganzes zu sein, so mußte es auch aus dementsprechenden formalen Elementen, Gliedern bestehen. Die Harmonie, das leichte Ineinandergreifen und -spielen der Teile zu einem stimmungsvollen Gesamtbild konnte nicht das Werk eines groben „Abklatsches“ der Natur sein. Die Begriffe „poetische Wahrheit“ und „Idealisierung“ wurden in unserem Dichter lebendig. Solche Ansichten sehen wir sich schon abklären in jener Zeit der Gärung, in der „Die Künstler“ gedichtet wurden. Der Forderung der „Idealisierung“ begegnen wir zum ersten Male in der Kritik Bürgers, wo für alle wahre Lyrik Grundregeln aufgestellt

[1]) Vergl. oben S. 25 ff.

sind. Idealisierung, ohne welche der Dichter aufhöre seinen Namen zu verdienen, war dort als dessen „erstes Erfordernis" aufgestellt. Nicht allein für die Handlung, auch für die Empfindung verlangte Schiller jene Veredlung: und zwar setzte er sie in die Allgemeinheit der Empfindung, so daß alle Menschen sie mitempfinden könnten und müßten.[1])

Tomaschek[2]) ergeht sich des breiteren in einer Kritik der Schillerschen Theorie. Er meint, Schiller habe es fern gelegen, den Schritt zu der vollen Durchführung des Formenprinzips zu thun; er habe sich zu sehr an die Sinnlichkeit gehalten. Ja, um konsequent zu verfahren, hätte Schiller, nachdem er einmal den formellen Charakter des Schönen betont, überhaupt von der sinnlichen Erscheinung abstrahieren müssen.[3]) Es sei gleichgültig, woran die schönen Verhältnisse sich zeigten; nicht daß sie an sinnlichen Gegenständen sich fänden, mache sie schön, sondern jene (?) seien schön, wenn diese (?) an ihnen sich finden. Dem gegenüber ließe sich aber doch einwenden: Es ist nicht gleichgültig, woran sich die schönen Verhältnisse zeigen, denn nur wenn sie (die schönen Verhältnisse der Form) an einem Sinnlichen (dem Stoff) sich zeigen, können wir von Schönheit sprechen. An was sollten sie sich denn wohl zeigen? Wie soll man sich denn eine schöne Form an und für sich vorstellen, wie kann sie auf uns wirken, wenn nicht das Sinnliche der Boden ist, auf dem sie erscheinen kann. Das Formelle

---

[1]) Vergl. W. W. VI, S. 323, 336.

[2]) a. a. O. S. 180 ff.

[3]) Tomascheks Standpunkt ist der von Zimmermann (Herbarts Formalismus).

muß doch zum Ausdruck kommen, wenn es einen Eindruck machen soll. Ein bloß ideelles Schönes, Form-Habendes oder Form-Seiendes kann ich mir absolut nicht vorstellen: das Schöne besteht in der Form — aber diese erscheint am Sinnlichen —, ein Schönes im Vakuum schwebend für „vorgezogene Geister" giebt es nicht. Die Form muß in einer auf innerer Notwendigkeit beruhenden, selbstbestimmten Anordnung der Teile des „Dinges" bestehen und als solche einen Eindruck analog dem der erscheinenden Persönlichkeit machen. Das Schöne ist in dieser Beziehung ähnlich einem Spiegel: an diesem würde die reflektierende Kraft verloren gehen, wollte man den Belag auf der Rückseite wegnehmen — dieser Belag trägt mit zur Wirkung bei, ohne daß wir ihn bemerken: der Hintergrund des Sinnlichen beim Schönen ist ebenso unerläßlich — an sich wäre er bloß ein Sinnliches —, durch die Form entsteht Schönheit: unsere Persönlichkeit wird reflektiert.

Körner nahm am Gange der Untersuchungen des Freundes regen Anteil[1]), indem er, nach seiner Art nichts ungeprüft passieren zu lassen, die etwaigen Schwächen der Schillerschen Theorie andeutete, ohne ihnen jedoch durch seine eignen Analysen und Hypothesen aufhelfen zu können. Auch er versuchte nicht etwa auf induktivem Wege Gesetze des Geschmacks zu finden, sondern ähnlich wie Schiller

[1]) Danzel wirft Körner mit Unrecht vor, er sei hinter dem Aufschwung von Schillers Geist auf eine fast beleidigende Weise zurückgeblieben. Wenn Schiller einmal (im Briefe vom 16. Dezember 1793) in der Verdrießlichkeit und in mißmutiger Stimmung dergl. dem Freunde vorwirft, so müssen wir diesen Vorwurf von dem Thatbestande unterscheiden.

den Begriff der Schönheit aus obersten Prinzipien zu deduzieren. Erst verlangte er von Schiller immer wieder, wie bereits oben erwähnt, ein wirklich objektives Merkmal der „Freiheit in der Erscheinung", weil die Freiheit ja doch nur hinzugedacht sei. Schiller antwortet nun mit seinem Brief vom 18. Februar durch den Begriff der „inneren Notwendigkeit der Form". Aber Körner, immer noch nicht zufrieden, will nun ein positives, nicht bloß verneinendes Merkmal haben. Daraufhin erklärt Schiller in seinem Brief vom 5. Mai 1793, ein bejahendes objektives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung sei endlich gefunden, ohne daß er sich damals oder später näher darüber ausgelassen hätte. Die verschiedenen Bearbeiter der Sache haben verschiedenes als dieses positive Merkmal in Anspruch nehmen wollen. Danzel[1]), von den Briefen über ästhetische Erziehung ausgehend, will es darin erblicken, daß im Schönen in menschlicher oder in menschenähnlicher Weise eine Einheit von Freiheit und Sinnlichkeit sich darstelle, — aber, wie Überweg[2]) mit Recht bemerkt: „Danzel nimmt die Freiheit, für welche das Kriterium doch erst gesucht werden soll, in das Kriterium selbst mit auf". Und außerdem — möchte ich hinzufügen — brauchte man zur Auffindung dieses objektiven Merkmals, das sich doch aus den Bestimmungen des „Kallias" selbst entwickeln und begreifen läßt, nicht zu den ästhetischen Briefen zu greifen.

Tomaschek[3]), der die Danzelsche Hypothese aus anderen Gründen verwirft, stellte selbst eine auf, dahin lautend:

---

[1]) a. a. O. S. 242.

[2]) a. a. O. S. 155.

[3]) Vergl. a. a. O. S. 185.

unzweifelhaft habe Schiller sein positives Merkmal in der „Bewegung“ [1]) gefunden zu haben geglaubt. Aber da fragt es sich wieder: welche Bewegung als frei erscheine oder aus der Selbstbestimmung des Objekts hervorgegangen scheine [2]) — und aufs neue müßte nach dem Kriterium gefragt werden. — Man könnte ja, zufrieden mit der Gesamterklärung des Schönen, auf weitere Nachforschungen nach diesem positiven Merkmal verzichten. Aber eine derartige Resignation ist gar nicht geboten! Der gesuchte positive Ausdruck liegt klar zu Tage im 15. Briefe über die ästhetische Erziehung: das Objekt des Spieltriebes, „lebende Gestalt“, ist, was wir suchen. Dem neuesten Bearbeiter unserer klassischen Ästhetik, Otto Harnack, ist ähnlich wie Tomaschek das Mißgeschick begegnet, daß er annehmen zu müssen glaubte, diese Periode (der Briefe über die ästhetische Erziehung) stehe zu der vorigen und ihrem „fruchtlosen“ Suchen des objektiv Schönen in einem diametralen Gegensatz. Ich komme zu einem anderen Ergebnis. Die ganze Entwicklung ist schon im „Kallias“ vorgezeichnet, und nur wenn wir „Freiheit in der Erscheinung“ als Keim und Kern von allem annehmen, können wir uns überhaupt unter „lebender Gestalt“ das vorstellen, was Schiller meint. Das Schöne ist für Schiller objektiv, aber zugleich eine notwendige Aufgabe für die „sinnlich-vernünftige“ Natur. Neue Grundgedanken finden sich in den Briefen über ästhetische Erziehung nicht, — die des „Kallias“ sind nur vertieft, sie haben sich in sich selbst ausgeweitet. Und dies entspricht

---

[1]) Eine Stelle aus „Anmut und Würde“ bietet Tomaschek den Anlaß zu seiner Hypothese.

[2]) Vergl. Überweg, a. a. O. S. 155.

auch dem steten Wesen von Schillers Entwicklungsgang: weil sein Gedankenkreis begrenzt war, durchlief er denselben schneller und öfter und erzeugte so eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalt fehlte, durch die Form.[1])

Im Oktober 1793 noch, als Schiller bereits in Schwaben war, sehen wir Körner sich damit abmühen, jenes „Merkmal" zu finden. Er glaubt dies „in der Art zu finden, wie die Einheit des Mannigfaltigen erscheint". Das Schöne sei ein Mikrokosmos, aus lebendigen Bestandteilen zusammengesetzt, „in denen das freie Spiel der einzelnen Kräfte zu einer Idee zusammenstimme, wie der Wille der Bürger eines republikanischen Staates". Aber nur vollkommen sei der Gegenstand, wenn der tote Stoff von einer einzigen Idee beherrscht werde. Wir verstehen, was Körner meint, — aber in diesen und weiteren Erklärungen erzielt er schließlich doch nicht mehr, als was Schiller selbst gefunden hat. Ja, wenn er sagt: „Diese Anschauung (des Schönen) geschieht durch die Phantasie, welche jedes Element des vorgestellten Objekts belebt" — so hat er damit selbst den von Schiller so sehr betonten Akt beim Schönen (Perzeption des Schönen) ausdrücklich hervorgehoben. —

Leider kam diese Korrespondenz über die ästhetische Theorie bald ins Stocken. Die Lust, „der dichterischen Muse" wieder einmal „die Hand zu reichen", regte sich in Schiller und zwar infolge der Lektüre von Kants neuester Schrift „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft"[2]): eine „Theodicee", charakteristisch

---

[1]) Vergl. Schillers Brief an Goethe vom 31. August 1794.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 4. März 1793.

genug für den Verfasser der „Theosophie des Julius", und andere Gedichte philosophischen Inhalts wurden geplant. In dieser Zeit beschäftigte ihn, wie wir weiterhin sehen werden, auch der einzuleitende Briefwechsel mit dem Herzog von Augustenburg. In einem Briefe vom 9. Februar 1793 [1]), worin er bittet, dem fürstlichen Gönner seine „Ideen über die Philosophie des Schönen" vortragen zu dürfen, bezeichnet Schiller das Problem, an dessen Lösung er sich wagen will: es ist das nämliche Thema, das er sich für den später liegen gebliebenen Kallias ausersehen hatte. „Wenn ich der Verbindung nachdenke," so schreibt er, „in der das Gefühl des Schönen und Großen mit dem edelsten Teil unseres Wesens steht, so kann ich sie unmöglich für ein bloßes subjektives Spiel der Empfindungskraft halten, welches keiner als empirischer Regeln fähig ist. Auch die Schönheit, dünkt mir, muß wie die Wahrheit und das Recht auf ewigen Fundamenten ruhn, und die ursprünglichen Gesetze der Vernunft müssen auch die Gesetze des Geschmacks sein. Der Umstand freilich, daß wir die Schönheit fühlen und nicht erkennen, scheint alle Hoffnung, einen allgemein geltenden Grundsatz für sie zu finden, niederzuschlagen, weil alles Urteil aus dieser Quelle bloß ein Erfahrungsurteil ist." „Anstatt seine Gefühle nach Grundsätzen zu prüfen und zu berichtigen, prüft man die ästhetischen Grundsätze nach seinen Gefühlen." Kants eigne Philosophie soll ihm die Mittel verschaffen und die „festen Grundsteine" hergeben, „auch ein System der Ästhetik" zu errichten. Mit diesen

[1]) Herausgegeben von Michelsen, Deutsche Rundschau VII (1876), S. 273–276.

Worten ist aber, wie wir wissen, das Thema des Kallias und nicht, wie sich weiterhin noch zeigen wird, das der Briefe an den Prinzen bezeichnet.

Dann waren es Arbeiten für die „Neue Thalia" [1]) und die behufs einer erneuten Ausgabe seiner Gedichte angestellte Revision, die Schiller an der Fortsetzung des „Kallias" verhinderten. Besonders machte ihm die Herausgabe der „Künstler" viel Sorgen, da „seine Ansichten über Kunst sich seit der Zeit" merklich erweitert, seine Gesichtspunkte sich verändert, manche Ansichten sich ganz und gar widerlegt hatten". [2]) Gleichwohl konnte er sich gestehen, daß doch „manches philosophisch Richtige" und Befriedigende in ihnen zu finden sei. Und zu aller Arbeit und neuen Plänen kam das ewig störende „alte Übel" hinzu, ihm die Zeit zu verbittern und zu verderben. [3])

Wie wenig aber die frühere Absicht, eine Theorie des Schönen in Form eines Dialogs zu liefern, aufgegeben war, beweist der Umstand, daß er gerade damals [4]) bei dem Maler Ramberg in Hannover eine Vignette zum „Kallias" bestellte. Doch auch dieser Plan mußte anderen Interessen geopfert werden. Seinem Wohlthäter, dem Prinzen von Augustenburg, war Schiller noch jenen öffentlichen Beweis von Aufmerksamkeit und Dankbarkeit schuldig. Jetzt (nach Vollendung von „Anmut und Würde"), da er an die Darstellung seiner Theorie des Schönen ging [5]), bot sich ihm Gelegenheit seine Schuld abzutragen,

---

[1]) „Über Anmut und Würde", „Vom Erhabenen".
[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 27. Mai 1793.
[3]) Ebendaselbst.
[4]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 7. April 1793.
[5]) Juni 1793.

dadurch daß er seine Ansichten in „Briefen" an jenen darlegte. Die bereits eingeleitete Korrespondenz konnte dann an Stelle des ursprünglich geplanten „Kallias" treten. Auch hatte er bei einer solchen Einkleidung den Vorteil, daß eine freiere und unterhaltendere Behandlung ihm gleichsam zur Pflicht wurde, und daß er sich aus seiner Unkunde im Dogmatisieren noch ein Verdienst machen konnte, weil solche Briefe an einen solchen Mann dies nicht wohl erlauben würden.[1])

Damit war der Plan einer spekulativen Schönheitstheorie, wie sie im „Kallias" begonnen war, thatsächlich aufgegeben, wenn auch noch im Februar 1794 Schiller sich mit der Absicht trug, den „reinen Begriff der Schönheit auf bloß empirische Autorität zu gründen".

[1]) So Schiller an Körner im Briefe vom 20. Juni 1793.

8. Über Anmut und Würde.

Diese Abhandlung fällt gerade noch in die Zeit, wo Schillers Denken einzig von den Ideen des „Kallias" beherrscht war, kurze Zeit nach den ersten spekulativen Untersuchungen über das Schöne: kein Wunder, daß gerade diese Abhandlung vollständig auf diesen Anschauungen ruht und nur durch sie verstanden werden kann. „Fleißig genug für einen Kranken" verfaßte Schiller in nicht ganz sechs Wochen[1]) diesen Aufsatz, der ein „Vorläufer" seiner Theorie des Schönen sein sollte. Auf diese zukünftige „Analytik des Schönen" verweist er hier öfters ausdrücklich. Da sie, wenigstens im Sinne dieser Abhandlung, später ausblieb, so erhalten die Kallias-Briefe an Körner eine erhöhte Wichtigkeit, als nur sie die Lösung zu den der Mißdeutung fähigen und oft mißgedeuteten Stellen enthalten. Auch Körner sah ein, daß (besonders in der Mitte) bei der Analyse des Begriffes „Anmut" ein näherer Aufschluß „über einige verwandte Begriffe wünschenswert sei". Deshalb sei es schade, daß die Theorie des Schönen nicht zugleich mit dieser Schrift erscheine.

[1]) Im Mai und Juni 1793; vergl. die Briefe Schillers an Körner vom 27. Mai und 30. Juni 1793.

Schon in der Abhandlung des Briefes vom 23. Februar war Schiller versucht [1]), „an der menschlichen Schönheit die Wahrheit seiner Behauptungen noch anschaulicher zu machen"; doch sparte er sich diese Materie auf für einen eigenen Brief. Dieser Brief erfolgte nicht — es ist vielmehr dieser Aufsatz als eine Ausführung des Vorhabens zu betrachten: denn das Ganze läuft auf eine Anwendung der Theorie des Kallias auf den Menschen hinaus. Gerade deshalb ist diese Arbeit aber auch, wie später erhellen wird, als eine Art Durchgangspunkt in Bezug auf die spätere Entwicklung zu betrachten.

Schiller schickt seiner Abhandlung den homerischen Mythus [2]) von dem liebewirkenden Gürtel der Anmut der Schönheitsgöttin voraus, und zwar so, daß er „fertige Begriffe und Ansichten in die Bildersprache des Mythus übersetzt". [3]) — Es lag die Wahl dieser Methode, philosophische Wahrheiten im reizenden Gewande eines Mythus vorzubringen, in Schillers seit lange gehegter Ansicht begründet, „daß sich die philosophierende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen könne, die der Sinn nicht schon dunkel geahnt und die Poesie nicht geoffenbaret hätte". [4]) Schon in seinen „Künstlern" hatte er dies ausgesprochen:

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
„Die alternde Vernunft erfand,
„Lag im Symbol des Schönen und des Großen
„Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand." [5])

---

[1]) wie K. Tomaschek, a. a. O. S. 187 richtig erinnert.
[2]) Vergl. Homer, Ilias XIV, 214—223.
[3]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. S. 189.
[4]) Vergl. „Über Anmut und Würde", W. W. X, S. 70.
[5]) Vergl. auch oben S. 67.

Ein „ähnlicher Zug" war Schiller bei Kant entgegen getreten: auch dieser liebte es, „die Resultate philosophischen Denkens" durch ähnliche Mittel „an die Kindervernunft anzuknüpfen, und gleichsam zu popularisieren".[1]) Die rationalistische Deutung der Mythen war überhaupt ein charakteristischer Zug damaliger Wissenschaft.[2])

Venus, die Göttin der Schönheit, erstanden

„eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer",

repräsentiert die menschliche Schönheit (des Baues), wie sie von der Gunst der Natur verliehen wird. Venus, Göttin der Schönheit, bleibt sie auch dann noch, wenn sie den Zaubergürtel der Anmut, der jedem, der ihn besitzt, Liebreiz verleiht, an Juno dahingegeben: d. h. alle Anmut ist schön, aber nicht alles Schöne ist Anmut. Ohne ihren Gürtel ist sie nicht mehr die reizende Venus, ohne Schönheit ist sie nicht Venus mehr. —

Von dem Schönen stammt die Anmut her, letztere kann aber auch auf das Minderschöne, ja selbst auf das Nichtschöne übergehen. Schönheit kann ohne Anmut bestehen, aber nur durch Anmut kann sie Gefallen und Neigung einflößen. Denn, wie es in Goethes „Tasso" von Antonio heißt:

„— haben alle Götter sich versammelt,
„Geschenke seiner Wiege darzubringen:
„Die Grazien sind leider ausgeblieben;
„Und wem die Gaben dieser Holden fehlen,
„Der kann zwar viel besitzen, vieles geben,
„Doch läßt sich nie an seinem Busen ruhn".

---

1) Schillers Brief an Körner vom 28. Februar 1793.

2) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 188.

Anmut ist, da sie zufällig am Subjekte entstehen und aufhören kann, zum Unterschied von der bleibenden als bewegliche Schönheit zu bezeichnen: sie läßt sich, obwohl sie eine objektive Eigenschaft ist, von ihrem Subjekt trennen, ohne etwas an der Natur desselben zu verändern: deshalb kann Anmut nur Schönheit der Bewegung genannt werden: „denn Bewegung ist die einzige Veränderung, die mit einem Gegenstande vorgehen kann, ohne seine Identität aufzuheben"; „auch das Nichtschöne kann sich schön bewegen".

Aber wie die fixe Schönheit der Venus nur die menschliche Gestalt repräsentiert, so ist auch Anmut nur ein Vorrecht des Menschen, eines geistig-sinnlichen Wesens. Demgemäß muß sich die Anmut auf diejenigen Bewegungen einschränken, die ein Ausdruck des Geistigen im Menschen sind: „Anmut ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird".

Gerade hier und in den dazu gehörigen folgenden Ausführungen hat sich Schiller am weitesten von Kant entfernt, am höchsten über ihn erhoben. Und doch war es eigentlich nur ein einziger Schritt, der über die scheinbar weitgähnende Kluft hinüberführte. Kant hatte die menschliche Schönheit — wieder müssen wir es erwähnen — überhaupt zu einer sekundären Schönheit erniedrigen müssen, in konsequenter Scheu vor dem „unreinen Durch-den-Begriff-gefallen". Schiller hatte dagegen gezeigt, daß beim Gefallen der „Begriff" des Schönen gar keine Rolle spielen könne, — daß davon beim „Betrachten" eo ipso vollständig abstrahiert werde, — und die menschliche Gestalt samt der „Persönlichkeit" war

als Erstes und Letztes des Schönen gefunden: ja alles Schöne gestaltete sich zu einem „Analogon der Persönlichkeit".[1]) In jener Kantischen Unterscheidung von pulchritudo vaga und fixa (adhaerens) liegt der eigentliche Gordische Knoten des Kantischen Systems: von dort aus muß alles entwickelt, d. h. aufgewickelt werden. — Auf diese Erkenntnis haben wir bei der Besprechung des Kallias immer wieder hingewiesen — noch deutlicher wird es uns hier entgegentreten, was Schiller unter dem „Gefallen ohne einen Begriff" versteht.

Venus also ohne den Gürtel (und ohne die Anmut) versinnlicht die Schönheit, wie sie aus den Händen der schaffenden Natur hervorgegangen ist, ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes. — Diese bloß durch Naturkräfte ausgeführte und durch solche bestimmte Art von Schönheit nennt Schiller zum Unterschied von der sich nur durch die Person entwickelnden die architektonische Schönheit (Schönheit des Baues). „Sie ist nichts anderes als ein schöner Vortrag der Zwecke, welche die Natur mit dem Menschen beabsichtigt, aber sie ist von der technischen Vollkommenheit wohl zu unterscheiden."

Kant[2]) hatte da, wo es sich um die Beurteilung „belebter Gegenstände in der Natur" überhaupt handelte, in getreuer Durchführung seines *πρῶτον ψεῦδος* das teleologische Urteil als Grundlage und Bedingung des ästhetischen aufgefaßt.[3]) „In einem solchen Falle," (führt Kant an) „wenn z. B. gesagt wird: das ist ein schönes

[1]) Wenigstens werden wir sehen, wie sich die im Kallias gegebenen Keime immer mehr dahin entwickeln.

[2]) Kritik der Urteilskraft, § 48, Recl. Seite 179.

[3]) Vergl. oben Seite 117 u. a.

Weib, denkt man auch in der That nichts anderes, als die Natur stellt in ihrer Gestalt die Zwecke im weiblichen Baue schön vor; denn man muß noch über die bloße Form auf einen Begriff hinaussehen, damit der Gegenstand auf solche Art durch ein logisch-bedingtes ästhetisches Urteil gedacht werde." Schiller dagegen unterscheidet auch hier wieder: *technische Vollkommenheit* ist ihm „das *System der Zwecke selbst*, so wie sie sich unter einander zu einem obersten Endzweck vereinigen"; unter architektonischer *Schönheit* hingegen hat man „bloß eine Eigenschaft der *Darstellung* dieser Zwecke" zu verstehen[1], „so wie sie sich dem *anschauenden* Vermögen in der Erscheinung offenbaren". „Das anschauende Vermögen hält sich einzig nur an die Art des Erscheinens, ohne auf die *logische* Beschaffenheit seines Objekts die geringste Rücksicht zu nehmen."[2] Das ästhetische Urteil „*isoliert*" die Schönheit des menschlichen Baues völlig von Begriff und Zweck: und demnach kommt bei der ästhetischen Beurteilung der Mensch nur „als *Erscheinung unter Erscheinungen*" in Betracht, auf seinen „Rang in der Ideenwelt", auf seine sittliche Würde und Bestimmung wird dabei gar nicht geachtet. Denn nur an den Sinn als Richter, nicht an den Verstand wendet sich die Schönheit. Wenn nun auch die architektonische Schönheit des Menschen mittelbar durch die Idee seiner Menschheit bestimmt ist, weil seine ganze sinnliche Natur in ihr gegründet ist, so kommt doch nur das Unmittelbare, die

[1]) Vergl. oben Seite 131: „Schönheit ist die Form einer Vollkommenheit".

[2]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 5, 1. Absatz; § 16 letzter Absatz.

sinnliche Erscheinung „als freier Natureffekt“ für den beurteilenden Sinn in Betracht. Wollte man aber annehmen, daß Schönheit des Baues nur als ein Ausdruck seiner höheren Bestimmung schön sei, so würde auch das Gegenteil dieser Bildung schön sein, sobald man nur annehmen könnte, „daß es jene höhere Bestimmung ausdrückte“. „Die Bestimmung des Menschen, als eine Intelligenz, hat also an der Schönheit seines Baues einen Anteil nur insofern, als ihre Darstellung, d. i. ihr Ausdruck in der Erscheinung zugleich mit den Bedingungen zusammentrifft, unter welchen das Schöne sich in der Sinnenwelt erzeugt.“

Schiller hat hier entschiedener wie je vorher oder nachher die Unabhängigkeit schöner Formen von einem zu Grunde liegenden bedeutungsvollen Gehalte betont: die selbständige Schönheit der bedeutungslosen Formen hat hier ihren schärfsten Ausdruck gefunden. Er, der so lange in seinen Dichtungen den Hauptwert auf den Inhalt gelegt, mit häufiger Vernachlässigung der Form, er, der in seinem sittlichen Ernste die Kunst so lange für Zwecke der Belehrung und Besserung theoretisch und praktisch in Anspruch genommen hatte — war durch diese Annahme der unbedingten Wohlgefälligkeit inhaltloser Formen zu sich selbst und seinen früheren Ansichten in Gegensatz getreten. Damit ist für die Schönheit überhaupt die Einsicht gewonnen, daß sie etwas *sei* (was, das wissen wir aus dem „Kallias“) und nicht etwa bloß etwas *ausdrücke*: der Gehalt liegt eben in der Form — beide sind eins!

Aber obwohl die architektonische Schönheit „bloß in der Sinnenwelt entspringt und sich auch nur an das

sinnliche Erkenntnisvermögen wendet, ist es nichts desto- weniger ausgemacht, daß das Schöne auch der Vernunft gefällt." Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der zweifachen Art, in welcher „Erscheinungen zu Objekten der Vernunft werden und Ideen ausdrücken können". Die Vernunft muß nicht immer diese Ideen aus den Er- scheinungen herausziehen, sie kann sie auch in dieselben hineinlegen.[1]) Im ersten Falle haben wir Vollkommen- heit vor uns; im zweiten, in dem die Vernunft das un- abhängig von ihrem Begriffe in der Erscheinung Gegebene selbstthätig zu einem Ausdruck desselben macht, ist von Schönheit die Rede. Die Vernunft verbindet mit dem Gegenstand „eine ihrer Ideen". Diese Idee und das ihr korrespondierende sinnliche Merkmal an dem Objekte müssen mit einander in einem solchen Verhältnisse stehen, daß die Vernunft durch ihre eigenen unveränderlichen Gesetze zu dieser Handlung genötigt wird. „In der Vernunft selbst muß also der Grund liegen, warum sie ausschließend nur mit einer gewissen Erscheinungsart der Dinge eine bestimmte Idee verknüpft, und in dem Objekte muß wieder der Grund liegen, warum es aus- schließend nur diese Idee und keine andere hervorruft."

Aus den Untersuchungen zum „Kallias" wissen wir, was für eine Idee das nun sei, die die Vernunft in das Schöne hineinträgt, und durch welche objektive Eigenschaft

---

[1]) Vergl. dazu Kant, Kritik der Urteilskraft § 59: „Alle Hypotypose (Darstellung, subiectio sub adspectum) als Versinn- lichung, ist zwiefach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, aber dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird .....

und Beschaffenheit der Gegenstand fähig ist dieser Idee zum Symbol zu dienen. Die Form und das Nichtvonaußenbestimmtsein des Gegenstandes (der Menschengestalt) fordern uns auf, jenen „transcendenten Gebrauch" von dem „Effekt in der Sinnenwelt" zu machen, d. h. ihm Freiheit, Selbstbestimmung zu leihen, ihn also für schön zu finden. Deshalb ist „die Schönheit als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt das Bürgerrecht". Die nähere Erörterung dieser letzten Sätze hatte Schiller sich auf eine „Analytik des Schönen" versparen wollen, da es eine viel zu wichtige Frage sei, „um bloß vorübergehend behandelt zu werden". Solange der Briefwechsel mit Körner noch nicht bekannt war, wurde diese Stelle immer wieder mißverstanden; mit den „Ideen der Vernunft" wußte man nicht recht, was man anfangen sollte. Aber auch W. Hemsen, der doch im Jahre 1854 den 1847 herausgegebenen Briefwechsel mit Körner und somit den „Kallias" kennen mußte, hat die Bezeichnung der Schönheit als der „Bürgerin zweier Welten" einer irrigen Kritik unterworfen. Er sagt nämlich: „Wenn die Schönheit ihre Existenz bereits empfing ohne Beihülfe der Idee, so sieht man nicht ab, wie sie, um in ihr volles Lebensrecht einzutreten, noch des Anteils an den Wohlthaten einer fremden Sphäre bedürftig sei." Hemsen übt hier, wie auch weiterhin ersichtlich sein wird, eine Wortkritik, die hier auf Nichtbeachtung der Schillerschen Theorie im „Kallias" beruhen muß. Allerdings empfängt der Gegenstand seine „objektive" Existenz in der Sinnenwelt;

dann nötigen bestimmte sinnliche Formen und Merkmale an dem Objekte das Subjekt jenes unter der Idee der Freiheit zu betrachten, Freiheit auf es zu übertragen: kraft dieser seiner bestimmten „Existenz" werden wir genötigt den Gegenstand mit dem Prädikate „schön" zu bezeichnen. Hat nicht auch der „Ton" seine „Existenz" in der Natur als Schwingung, und wird diese nicht erst durch das auf- und zusammenfassende Subjekt Ton?[1])

Schiller nennt seine Theorie im Briefe an Körner vom 25. Januar 1793 „sinnlich-objektiv"; das verstehen wir jetzt völlig: alles, was an der Schönheit objektiv ist, ist in der bloßen Anschauung gegeben, den Vernunftbegriff bringt das betrachtende Subjekt hinzu.

Die architektonische Schönheit des Menschen als der sinnliche Ausdruck eines Vernunftbegriffes[2]) — „wie jede schöne Bildung der Natur" — übertrifft zwar dem Grade nach alle anderen Schönheiten der Natur, aber der Art nach steht sie in der nämlichen Reihe mit denselben, „da auch sie, die architektonische Schönheit, von ihrem Subjekte nichts, als was sinnlich ist, offenbart und erst in der Vorstellung eine übersinnliche Bedeutung empfängt." „Daß die Vorstellung der Zwecke am Menschen schöner ausgefallen ist, als bei anderen organischen Bildungen, ist als eine Gunst anzusehen, welche die Vernunft, als Gesetzgeberin des menschlichen Baues, der Natur als Ausrichterin ihrer Gesetze erteilte."

Tomaschek[3]) behauptet, es sei unklar, in welchen

[1]) Vergl. hierzu auch Überweg a. a. O. Seite 201. 202.

[2]) Wir verstehen, was Schiller meint, wenn er sagt: Die Erscheinung ist dem Begriffe der Freiheit adäquat, weil sie uns nötigt denselben hineinzulegen.

[3]) A. a. O. Seite 193.

Eigentümlichkeiten der menschlichen Form ihre größere Schönheit liege. Die Frage bleibe immer übrig, worin die Schönheit der Form in der Gestalt des Menschen eigentlich bestehe. Ich meine nun: wenn die Antwort auf diese Frage in „Anmut und Würde" auch nicht direkt gegeben ist, so ist sie, wie ja so manches scheinbar Unklare dieses Aufsatzes, doch sehr einfach den Sätzen des „Kallias" zu entnehmen. Dort mußte die Antwort etwa so lauten: das Äußere der menschlichen Gestalt ist in der Art der Anmutung mit dem größten Lustgefühl für uns begleitet, d. h. erscheint uns unter den freien Naturwirkungen am schönsten, weil in ihr am deutlichsten der Sieg des Geistigen über das Materielle, der Form über die Masse sich offenbart, weil sie als ein lebendiges, charaktermäßiges Ineinander von Geistig-Sinnlichem — obwohl freie Naturwirkung, hat die architektonische Schönheit ja doch in der Menschheit ihren letzten Grund — am dringendsten unsere Vernunft auffordert, die Idee der Freiheit in sich selbst wachzurufen, und auf die Erscheinung vor uns zu übertragen.

Hatte Schiller bisher die Schönheit des Menschen als eines bloßen Naturgegenstandes betrachtet, so galt es jetzt auch die Schönheit der Erscheinung des Menschen als „Person" zu untersuchen: eines Wesens also, „welches selbst Ursache sein, welches sich nach Gründen, die es aus sich selbst nimmt, verändern kann". Die über die Schönheit des Baues gemachten Bemerkungen waren eigentlich nur vorausgeschickt, um das durch die „Person" „Hinzukommende" in ein helleres Licht zu setzen: denn schließlich, meine ich, ist doch, sobald man von menschlicher

Schönheit überhaupt spricht, die Person von selbst schon im Spiele. Wie Schiller sein Schönheitsprinzip überhaupt auf die Idee der Freiheit (als „Freiheit in der Erscheinung“) begründet, wie er die architektonische Schönheit demgemäß als frei von der Natur hervorgebracht, aber in Übereinstimmung mit der Vernunft erklärt hatte, so geht er auch jetzt daran, eben diese natürliche, freie Schönheit unter dem Einfluß der (freien) Persönlichkeit zu betrachten und zu erklären: Anmut oder Schönheit des Spiels ist die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die von der Freiheit der Person bestimmt sind. Ist die architektonische Schönheit ein Talent, so ist diese ein persönliches Verdienst. „Anmut kann nur der Bewegung zukommen, denn eine Veränderung im Gemüt kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren.“ Da es sich aber bloß um die von der „Person“ bestimmten Bewegungen handeln kann, so mußte Schiller die Arten der Bewegungen begrenzen, welche der Anmut fähig sind. Bewegungen, „die bloß der Natur angehören“, können nie anmutig sein, da sie als solche nicht ein Ausfluß der Person sind. Solcher wirklich der Person angehörenden Bewegungen unterscheidet Schiller zwei Arten: 1. willkürliche oder abgezweckte, „die eine vorgestellte Wirkung in der Sinnenwelt realisieren wollen“, und 2. unwillkürliche oder sympathetische, „welche den moralischen Empfindungen oder der moralischen Gesinnung zur Begleitung dienen“. Die abgezweckten Bewegungen sind von der Anmut unbedingt ausgeschlossen, da sie nicht rein-unmittelbare Wirkungen der Freiheit und der Gesinnung der Person, sondern eines zwischen diese und die Bewegung tretenden Entschlusses und Zweckes sind. Sie

offenbaren uns nur die Materie des Willens, den Zweck, nicht die Form des Willens, die Gesinnung. Über diese letztere können uns nur die begleitenden, notwendig (nicht zufällig, wie jene) sich mit der Gesinnung verbindenden Bewegungen belehren. Ausgeschlossen von diesen will Schiller wieder diejenigen wissen, welche erfolgen, auch wenn die Person es nicht wollte (z. B. Erröten). Also nur solche Bewegungen zeigen Anmut, welche willkürlich sein könnten, aber unwillkürlich erfolgen. Und so gehört zur Anmut, daß die Bewegungen Natur in Freiheit seien [1]) oder als solche wenigstens erscheinen. Damit ist von selbst alle gelernte oder affektierte Grazie („Tanzmeistergrazie") ausgeschlossen. [2]) — Auch hier erkennt man wieder die Grundlagen des Kallias: Freiheit in der Notwendigkeit, das Fernsein alles Zwanges und alles Zwecks, kurz Freiheit in der Erscheinung (Bewegung) locken uns auch hier wieder das ästhetische Gefallen ab.

Schiller geht noch weiter: Mit obigen Bestimmungen ist bloß die Gattung der Bewegungen angegeben, unter der die Anmut gesucht werden darf. Deswegen sind aber noch nicht alle derartigen Bewegungen anmutig, sie sind bloß „sprechend" (mimisch). — Bei den übrigen organischen Wesen giebt die Natur deren Bestimmung nicht allein an, sondern führt sie auch aus. Der Mensch aber ist sich selbst überlassen, die Erfüllung seiner Bestimmung

[1]) Vergl. Briefwechsel mit Körner II, Seite 29 (im Briefe vom 23. Februar 1793): „Eine Bewegung gehört zur Natur des Dinges, wenn sie aus der speziellen Beschaffenheit oder aus der Form des Dinges mit Notwendigkeit fließt".

[2]) Vergl. oben Seite 148 ff. und das im Briefwechsel mit Körner II, Seite 39 über „Tanzmeisterzwang" Gesagte.

seinem eignen ausführenden Willen anheimgegeben. Deshalb „erwarten wir von seiner Gestalt, daß sie uns zugleich offenbare, in wie weit er in seiner Freiheit dem Naturzweck entgegenkam, d. i. daß sie Charakter zeige". Sein sittlicher Gemütszustand und seine sittliche Fertigkeit müssen sich durch Grazie offenbaren: „sittlich, weil es so die Vernunft fordert, durch Grazie, um auch das ästhetische Gefühl zu befriedigen". Einerlei nun, ob die Bewegungen noch „im Spiele" oder bereits „verfestet" sind, — sie sollen die Herrschaft der Form über die Masse, des Geistes über die Materie bezeugen. Deshalb muß auch die architektonische Schönheit, wenn nicht die Masse die Form mit der Zeit unterdrücken soll, sich zeitig „eine Stütze und eine Stellvertreterin" in der Grazie heranziehen.[1])

Es entsteht nun die Frage, wie denn der moralischen Anforderung charakteristischen sittlichen Ausdrucks und dem ästhetischen Verlangen nach sinnlicher Schönheit zugleich Genüge geschehen könne? „Da diese beiden Forderungen an dasselbe Objekt, obgleich von verschiedenen Instanzen der Beurteilung, ergehen, so muß auch durch ein und dieselbe Ursache für beider Befriedigung gesorgt sein." „Der letzte Grund moralisch-sprechender Bewegungen liegt notwendig außerhalb — der letzte Grund der Schönheit ebenso notwendig innerhalb der Sinnenwelt", — wie soll es dann

[1]) Was Schiller an dieser Stelle (W. W. X, Seite 91) über das Genie äußert, daß es in seinem Ursprung wie in seinen Wirkungen mit der architektonischen Schönheit vieles gemein habe, weshalb es sich durch Grundsätze, Wissenschaft und Geschmack stärken und stützen müsse, bezog Goethe zu seiner Verstimmung auf sich. Vergl. Goethe, Tages- und Jahreshefte von 1794.

möglich sein, daß durch die Grazie so Widersprechendes verbunden werde? Diesen Widerspruch zu heben, „wird man also annehmen müssen: daß die moralische Ursache im Gemüte, die der Grazie zu Grunde liegt, in der von ihr abhängenden Sinnlichkeit gerade denjenigen Zustand notwendig hervorbringe, der die Naturbedingungen des Schönen in sich enthält". „Wie die architektonische Schönheit als die Einwilligung der Natur zu ihrer technischen Form kann betrachtet werden", so kann man sagen, daß die Grazie eine Gunst sei, die „das Sittliche dem Sinnlichen erzeigt". Der Geist läßt dem Sinnlichen seine Freiheit. Der Geist muß sich in der von ihm abhängenden sinnlichen Natur auf eine solche Art äußern, „daß sie seinen Willen aufs treueste ausrichtet und seine Empfindungen auf das sprechendste ausdrückt, ohne doch gegen die Anforderungen zu verstoßen, welche der Sinn an sie, als an Erscheinungen, macht", — dann nur kann Anmut entstehen. Herrscht der Geist mit sichtbarem Zwang über die Sinnlichkeit, so giebt es keine Schönheit, und fehlt dem freien Effekt der Sinnlichkeit der Ausdruck des Geistes, dann kann von „Schönheit des Spiels" keine Rede sein. Deshalb wird es von der größten Wichtigkeit sein, zu untersuchen, welche „persönliche Beschaffenheit" es denn sei, „die den sinnlichen Werkzeugen die größere Freiheit verstattet".

Es muß also ein bestimmtes Verhältnis des Geistigen zum Sinnlichen geben, „dessen Darstellung Schönheit ist". Es muß dies ein solcher Zustand sein, in dem keine der beiden Naturen die andere mit Gewalt unterjocht. Denn übt die Vernunft als despotische Herrscherin Gewalt, dann kann Freiheit in der Erscheinung nicht möglich werden;

beim Vorherrschen der rohen sinnlichen Kräfte aber fehlt schon die erste Bedingung der Grazie: der sittliche Gemütszustand. Im ersteren Falle wird der moralische Sinn, nicht der ästhetische befriedigt, beim zweiten werden beide gleich stark abgestoßen. Also muß es ein drittes Verhältnis sein, in dem beide Naturen zu ihrem Rechte kommen: „derjenige Zustand des Gemüts, wo Vernunft und Sinnlichkeit (Pflicht und Neigung) zusammenstimmen“, wird die Bedingung sein, unter der „die Schönheit des Spiels“ erfolgt. Dieser Zustand ist beim Menschen dann erreicht, „wenn er seine Pflicht mit einer Leichtigkeit erfüllt, als ob bloß der Instinkt aus ihm handelte“.[1] Eine Handlung muß aussehen, „wie eine sich von selbst ergebende Wirkung der Natur“, um schön genannt werden zu können.[2] Die Pflicht muß deshalb dem Menschen zur Natur geworden sein durch eine sittliche Gewöhnung, die den Menschen der Notwendigkeit überhebt, sich jedesmal erst seine Weisungen „vor dem Tribunal der Vernunft“ zu holen: sittlicher Takt muß erworben werden. Auf diese „Harmonie von Pflicht und Neigung“ (Vernunft und Sinnlichkeit) gründet Schiller seinen Begriff der „schönen Seele“. Bei ihr sind nicht die einzelnen Handlungen sittlich, sondern der ganze Charakter ist es,

Gemeine Naturen
Zahlen mit dem was sie thun, edle mit dem was sie sind.

„Grazie ist der Ausdruck der schönen Seele in der

[1]) Vergl. das Beispiel einer „schönen Handlung“ in Schillers Brief an Körner vom 19. Februar 1793.

[2]) Vergl. ebendaselbst.

Erscheinung". Diese Charakterschönheit ist die reifste Frucht der Humanität: nach ihr soll der Mensch streben, denn schon dadurch, „daß die Natur ihn zum sinnlich-vernünftigen Wesen machte, kündigte sie ihm die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat". Und so „gießt eine schöne Seele auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus, und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphieren".[1])

Wir haben oben[2]) die Stellung der „Künstler" als eine, die nach rückwärts und vorwärts in Schillers ästhetischen Entwicklungsgang weise, bezeichnet. Eine ähnliche Stellung nimmt die Abhandlung „Über Anmut und Würde" ein: ein weiter Rückblick auf alle Stufen der Entwicklung Schillers wird uns eröffnet, und zugleich sind in ihr die ästhetischen (und moralischen) Fundamentalanschauungen enthalten, auf denen Schiller im rüstigen Weiterbau sein „System der Ästhetik" gegründet hat. „Vielleicht kein Mensch hat sich so umgeschaffen wie Schiller, und wenige sind sich so treu geblieben", — dieses treffende Wort Palleskes, des Schillerbiographen, zeigt sich hier am einleuchtendsten in seiner vollen Wahrheit.

Eine ganze Reihe von Momenten aus Schillers ästhetischer Entwicklung werden in uns wachgerufen: aber was früher einzeln, losgelöst gleichsam von einem sichtbaren Totalzusammenhang, oft sich wie ein zufälliges, überraschendes Erzeugnis der Phantasie ausnahm, tritt hier fest und einheitlich verbunden, unter eine Idee, die

[1]) Der Dichter hat uns in „Max Piccolomini" z. B. und in „Maria Stuart" solche „schöne Seelen" dargestellt.

[2]) Seite 72.

der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, geordnet, auf: was frühe schon in des Knaben Seele nach „Dasein" gerungen, was in des werdenden Mannes Bewußtsein sich erhalten und gezeitigt hatte, vereinigt sich hier zu einer Total-Anschauung, in welcher sich die ganze Eigenart des Dichter-Philosophen hervorhebt: trotz Schillers Verwandtschaft mit dem Königsberger Philosophen ringt doch auch der Gegensatz zu dessen starrer Morallehre aus den Tiefen der sinnesfreudigen Dichterbrust zum positiven philosophischen Ausdruck.

Es war allerdings nicht erst eine durch Kants Rigorismus heraufbeschworene Anschauung, daß die beiden Naturen im Menschen ein einziges und unteilbares Ganzes seien oder sein sollten. Derselbe Trieb und Zug des dichterischen Genius, des ästhetisch-gestimmten Menschen hatte ihn schon in den Jugendarbeiten auf diese Totalität und deren wissenschaftliche Begründung hingewiesen.[1]) Zuerst in Schillers „Philosophie der Physiologie" und in der Magisterdissertation (1780) war uns die tief in seinem Wesen wurzelnde Überzeugung von der innigen Vermischung vom Physischen und Geistigen im Menschen entgegengetreten: ja schon früher, in jener Festrede vom 10. Januar 1779, konnten wir die Forderung, daß die Neigung zustimmen sollte zu den Geboten der Pflicht, im Keime erkennen in der Definition der Tugend als des harmonischen Bandes von Liebe und Weisheit.[2]) In manchen Gestalten seiner Jugenddramen hatte er dieser Idee einen Körper gegeben. In seinen ersten Schriften ferner gestand Schiller der Gesinnung der Seele, dem Wohlwollen, dem

---

[1]) Vergl. oben Seite 17 ff.

[2]) Vergl. oben Seite 13.

Edelmut (und auch deren Gegenteil) einen Einfluß auf die Bildung der Gestalt zu, wie ähnlich hier für die Schönheit der bewegten Menschengestalt die Schönheit der Seele vorausgesetzt wird: es ist der Geist, der sich den Körper baut! heißt es im „Wallenstein". Die Lehre von den „verfesteten Bewegungen" hat ebenfalls ihr Vorspiel in jener Dissertation, wo sie als permanent gewordener Ausdruck häufig wiederkehrender Affekte aufgefaßt sind.[1]) — Dem Einfluß Rousseaus mochte es zuzuschreiben sein, wenn Schiller, das Ideal gleichsam hinter sich in der Vergangenheit und im Naturzustande erblickend, in seiner Kritik der „Räuber" (1782) die Ansicht bekannte, daß der Mensch sich ursprünglich in einem „Gleichgewicht der ganzen Organisation" befunden habe und daß dieses erst aufgehoben werde, ehe der gewaltsame Zustand des moralischen Übels eintrete. Doch Schiller, der an eine fortschreitende Entwicklung der Menschheit glaubte, konnte ein solcher Gegensatz zu den herrschenden Formen der Zivilisation, wie Roussean ihn ausbildete, nicht lange genügen: auf einem nach vorwärts führenden Wege mußte das Ideal gesucht werden. „Stelle den Naturzustand, den du verloren, in dir selbst wieder her!" ist das Gebot der Schillerschen Lehre, wie er ja auch in seiner Rezension der Bürgerschen Gedichte als das „erste und wichtigste Geschäft" des Dichters dies bezeichnet hatte, seine Individualität selbst zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern[2]): dieses Ringen nach Einheit und Totalität bezeichnete ja auch das ganze

[1]) Vergl. oben Seite 21, 22.

[2]) Vergl. „Über Anmut und Würde" X Seite 85, Anmerkung, wo Schiller dem Bühnenkünstler ans Herz legt, die Menschheit in sich zur Zeitigung zu bringen.

Wirken und Wesen unseres Dichters. — Da kam er auf einmal in Berührung mit der Kantischen Philosophie. Sie war ganz dazu geschaffen, „das Außerordentliche, was die Natur in sein Wesen gelegt", zu entwickeln. „Dagegen fand Schiller, seinem Ideengange nach, die sinnlichen Kräfte des Menschen teils verletzt, teils nicht hinlänglich geachtet, und die durch das ästhetische Prinzip in sie gelegte Möglichkeit freiwilliger Übereinstimmung mit der Vernunfteinheit nicht genug hervorgehoben. So geschah es, daß Schiller, als er zuerst den Namen Kants öffentlich aussprach, in „Anmut und Würde" als sein Gegner auftrat."[1]) So mußte er es als seine Aufgabe betrachten, „die Rechte der Sinnlichkeit zu wahren".

Das Bedürfnis nach Aussöhnung der beiden Naturen, „das Bedürfnis der Vernunft bei allem, was Sinnlichkeit und Verstand ihr unmittelbar vorstellen, nach Freiheit zu fragen", und auch Naturwirkungen unter ihrer Form zu betrachten, hatten Schiller zur Aufstellung seines Schönheitsprinzips „Freiheit in der Erscheinung" gedrängt. Dasselbe fand nun auch hier in der Erklärung der „Anmut" und ihrer Erscheinungsformen eine durchgreifende Anwendung.

In Schillers Jugendphilosophie haben wir immer wieder die charakteristische Verknüpfung der ästhetischen und moralischen Idee in eins beobachtet: als gleichartige, identische Faktoren waren sie aufgetreten, immer bereit sich einander auszulösen. In den „Künstlern" war bereits eine Lockerung, eine lose, nicht scharfe Scheidung und Auseinanderhaltung dieser verschiedenen Vorstellungs-

---

[1]) W. v. Humboldts Vorerinnerung zu seinem Briefwechsel mit Schiller Seite 24; ferner vergl. oben Seite 23.

[illegible] einzutreten. Dann trat auch hier Kant mit entscheidender Wirkung ein: je mehr das Eigenartige in Schillers Ansichten sich Geltung zu verschaffen suchte, desto dringender stellte sich die Unerläßlichkeit kritisch-scharfer, strenger Untersuchungen heraus. Bei Kant fand Schiller „Hülfe und Anregung“. Gereinigt, selbständig, frei ging das Wohlgefallen am Schönen, der sinnlichen Erscheinung, aus dem läuternden Feuer der Kantischen Kritik hervor: wie konnte sie, die sinnliche Erscheinung, für Schiller noch identisch sein mit dem Moralischen, einem Übersinnlichen? Und doch — so wollte es die Totalität — verlangte auch dieses wieder durch die Vernunft sein Recht: die Form, die Darstellungs- und Erscheinungsweise des Sinnlichen als Schönes erweckte in uns die Idee der Freiheit — nötigte uns den schönen Gegenstand unter dieser Form zu betrachten: dieses „Bedürfnis der Vernunft“ machte das Objekt zur „Freiheit in der Erscheinung“, zum Symbol der Freiheit, zum analogon personalitatis. — Nun konnte auch das Menschliche, auch das Organische in der Natur, wieder zum Reich der „reinen Schönheit“ zählen, aus dem es der rigorose Kant hatte verbannen wollen. Ja, die eigentliche Schönheit des Menschen, die selbsterworbene, seine Anmut, ist nur möglich als ein Ausdruck sittlicher Fertigkeit in ihm: das harmonische Verhältnis von Pflicht und Neigung gelangt als „Schönheit des Spiels“ in die Erscheinung. So war ein neues, reineres Verhältnis zwischen Schönheit und Sittlichkeit, Kunst und Moral gefunden: durch den gleichen Ursprung aus einem und demselben höheren Prinzip: Existenz aus bloßer Form, waren sie nun mit einander verknüpft — und wo sie sich zeigen, erinnern

sie an diese Identität des Ursprungs. Das Getrennte war so inniger und fester als je verbunden, — „Kunst und Dichtung waren unmittelbar an das Edelste im Menschen geknüpft, dargestellt als dasjenige, woran er erst zum Bewußtsein der ihm innewohnenden, über die Endlichkeit hinausstrebenden Natur erwacht. So waren beide auf die Höhe gestellt, welcher sie wirklich entstammen“. [1])

Die speziellen Bezüge auf den „Kallias“ sind zu sehr in die Augen fallend, als daß wir noch näher darauf einzugehen nötig hätten: von der „Freiheit in der Erscheinung“ ausgehend fand Schiller, daß die architektonische Schönheit von der Natur frei, aber doch in Übereinstimmung mit der Vernunft gebildet sei. Die Schönheit kommt dem „Bedürfnisse der Vernunft“ nach, und somit erfüllt sie „eine Pflicht der Erscheinung“, weil das ihr entsprechende Bedürfnis im Subjekt in der Vernunft selbst gegründet ist und daher allgemein und notwendig ist. Wenn die Natur als freie Bildnerin des auch von der Vernunft Geforderten aufgefaßt wird, so liegt darin eine Analogie zu dem Kantischen Satz [2]): „daß der Gegenstand eine Zusammensetzung des Mannigfaltigen enthält, wie sie die Einbildungskraft, wenn sie sich selbst frei überlassen wäre, in Übereinstimmung mit der Verstandesgesetzmäßigkeit überhaupt entwerfen würde“.

Auch bei der Erklärung der „Anmut“ wird Schiller von seinem Prinzip geleitet: deshalb müssen auch alle rein willkürlichen Bewegungen, die der Freiheit der Natur, und alle rein unwillkürlichen, die der Freiheit der Person

---

[1]) Vergl. W. v. Humboldt, a. a. O. Seite 13.

[2]) Kritik der Urteilskraft, § 22, Allgemeine Anmerkung.

widersprächen, auf die Bezeichnung „anmutig" verzichten.

In der Offenbarung der „schönen Seele" durch die körperlichen Bewegungen hatte Schiller das Wesen der „Anmut" erblickt. Aber diese Voraussetzung für alle „Anmut", die harmonierende Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit, ist und bleibt ein Ideal, nach dem wir anhaltend zu streben haben. An der vollen Erreichung desselben werden wir durch die zu unsrer „Existenz" in der Sinnenwelt notwendigen „Naturtriebe" immer verhindert werden.

Der Naturtrieb, „als eine Naturnotwendigkeit durch das Medium der Empfindung", bestürmt das Empfindungsvermögen durch die „gedoppelte Macht" von Schmerz und Vergnügen; „durch Schmerz, wo er Befriedigung fordert, durch Vergnügen, wo er sie findet". Der einstürmenden Empfindung selbst kann der Mensch nichts „abdingen" — Verabscheuung oder Begierde müssen notwendig erfolgen, je nachdem die Empfindung Lust oder Schmerz enthält. — Aber während beim Tiere der Empfindung rasch die Handlung folgt, tritt beim Menschen zwischen beide der Wille: er hat zu entscheiden nach freier Wahl, wann „die Gesetzgebung der Natur durch den Trieb mit der Gesetzgebung der Vernunft aus Prinzipien in Streit gerät", „wann der Trieb zu seiner Befriedigung eine Handlung fordert, die dem moralischen Grundsatz zuwiderläuft". Den Vernunftgesetzen, den unbedingt verbindenden, zu gehorchen ist in diesem Falle unwandelbare Pflicht für den Willen. Hier, wo die Sinnlichkeit (der Trieb) in einem Affekt die Initiative des Handelns ergriffen hat, kann nicht die totale (harmonierende) Natur mehr thätig

sein; der Wille muß durch energischen Widerstand die Sittlichkeit des Charakters offenbaren. Die moralisch-schöne Seele hat sich dann in eine moralisch-erhabene verwandelt — aus der in Freiheit erscheinenden Natur wird die durch Freiheit beherrschte. „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde ist ihr Ausdruck in der Erscheinung." In der Würde zeigt sich der Geist den rebellischen Trieb unterjochend, in der Anmut offenbart er sich als ein liberaler, indulgenter Gebieter.

Die Anmut fanden wir in denjenigen Bewegungen, die, obwohl vom Geiste diktiert, doch ganz Natur zu sein schienen, also Natur in der „Kunstmäßigkeit". Die Würde ist zu suchen in denjenigen Bewegungen des Affekts, die obwohl unwillkürliche Bewegungen, vom Naturtrieb bestimmte, doch in ihrer Ruhe und Unterordnung unter ein Höheres Freiheit des Geistes verraten: als Ausdruck der Herrschaft der Vernunft über die Sinnlichkeit. In diesem Sinne ist Würde mehr im Leiden (πάθος), Anmut mehr im Betragen (ἦθος) gefordert und gezeigt: „denn nur im Leiden kann sich die Freiheit des Gemüts, und nur im Handeln die Freiheit des Körpers offenbaren". Dem „Ideal vollkommner Menschheit", wo aller Widerstreit in Harmonie gelöst ist, entspricht eigentlich mehr die Anmut als die Würde, die sich doch nur im Kampfe offenbart.

Aber Anmut und Würde schließen sich nicht nur nicht aus in derselben Person, sie empfangen vielmehr von einander ihre Beglaubigung und ihren Wert: daß nicht Stumpfheit des Gefühls oder die Macht eines andern Affekts, sondern die moralische Kraft den Ausbruch eines

Affekts verhinderte, kann nur die mit der Würde verbundene Anmut außer Zweifel setzen; und daß es nicht Schlaffheit des Geistes sei, was den Sinnen so viel Freiheit läßt, „sondern das Sittliche, was diese Empfindungen in diese Übereinstimmung brachte, das kann uns wiederum nur die mit Anmut verbundene Würde bezeugen". „Sind Anmut und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt, und freigesprochen in der Erscheinung. Beide Gesetzgebungen berühren hier einander so nahe, daß ihre Grenzen in einander fließen. Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirn die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnotwendigkeit in der edlen Majestät des Angesichts unter. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius und in der Muse des Barberinischen Palastes."

Noch oft werden wir ähnlichen Anschauungen Schillers hinsichtlich der antiken Schönheit begegnen: daß die Griechen ihre Götter als schöne *Menschen* dachten und bildeten, ist für ihn stets ein anziehender Gegenstand der Betrachtung gewesen; schon im Antikensaal zu Mannheim hatte sich ihm diese Erkenntnis aufgedrungen [1]); in den Kunstwerken der Alten sah er das Ideal der Schönheit, in den Götterstatuen fand er „unendliche Kraft durch unendliche Form

---

1) Vergl. oben Seite 39.

gebändigt": in ihnen sah er jene geforderte Totalität erscheinen. Nur ein Schritt weiter war es, wenn Schiller an alle Schönheit der Form die Idee der Menschheit als Maßstab anlegte und in der schönen Erscheinung ein Bild desjenigen erblickte, „was außer aller Erscheinung liegt". [1])

Verschieden wie in ihrem Ursprung sind Anmut und Würde auch in ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt. Die Würde als Ausdruck der erhabenen Gesinnung erweckt in uns das Gefühl der Achtung, hervorgerufen „durch ein Beispiel der Unterordnung des Sinnlichen unter das Sittliche, welchem nachzuahmen für uns Gesetz, zugleich aber für unser physisches Vermögen übersteigend ist". In der Anmut dagegen wird die Vernunft durch eine unerwartete Zusammenstimmung des Zufälligen der Natur mit dem Notwendigen der Vernunft überrascht: eine ihrer Ideen tritt der erstaunten Vernunft in der Erscheinung entgegen. Ein „Gefühl frohen Beifalls", welches auflösend für den Sinn, für den Geist aber belebend und beschäftigend ist, und eine „Anziehung des sinnlichen Objekts" müssen erfolgen. „Diese Anziehung nennen wir Liebe, ein Gefühl das von Anmut und Schönheit gleich unzertrennlich ist."

Und wieder — wie so oft in seiner Jugendphilosophie — ergreift Schiller die Gelegenheit, das, was der Mittelpunkt seines ganzen jugendlichen Ideenkreises, sein eigner Lebensnerv und der Effekt einer erhabenen Lebensgesinnung war, die Liebe, „das Großmütigste und das Selbstsüchtigste in der Natur" zu verherrlichen. „Das Groß-

[1]) Vergl. W. v. Humboldt, a. a. O. Seite 11; ferner oben Seite 169, 170.

mütigste" nennt er sie, weil sie von ihrem Gegenstand nichts empfange, sondern ihm alles gebe, „das Selbstsüchtigste" weil es immer nur ihr eignes Selbst sei, was sie an ihrem Gegenstand suche und schätze.[1]) Es ist die alte Ansicht aus der „Theosophie des Julius", die hier erweitert wiederkehrt, nämlich daß ich im geliebten Gegenstand nur mein eignes Ich erblicke und liebe, ein Austausch der Persönlichkeit — aber welch neues Licht erhält er durch die Auffassung der Schönheit als ein Analogon meines Selbst und seiner sittlichen Bestimmung. „Wo ich einen Körper entdecke, da ahne ich einen Geist, wo ich Bewegung merke, da rate ich auf einen Gedanken, — und so verstehe ich die Lehre von der Allgegenwart Gottes!" —, Sätze, die auch hier noch eine Deutung, im Sinne der Schönheitstheorie, zuließen.

Am Schlusse läßt Schiller sich auf eine Unterscheidung der Arten von Anmut und Würde ein, indem er hauptsächlich nach ihren subjektiven Beziehungen, nach den Affekten, die sie im Gemüt erregen, die Einteilung trifft: „Es giebt eine belebende und eine beruhigende Grazie". Die erstere, die an den Sinnenreiz grenzt, äußert sich in der Belebung von Phantasie und Empfindung; die zweite, die eigentliche Anmut, grenzt näher an die Würde, „da sie sich durch Mäßigung unruhiger Bewegungen" kundgiebt. Auch die Würde hat ihre Abstufungen: „wo sie sich der Anmut und Schönheit nähert, wird sie zum Edlen, und, wo sie an das Furchtbare grenzt, zur Hoheit". Majestät bezeichnet den höchsten Grad der Würde, im Bezaubernden hat die Anmut ihren

[1]) Vergl. oben Seite 48, 49.

Höhepunkt erreicht. „Bei dem Bezaubernden verlieren wir uns gleichsam selbst und fließen hinüber in den Gegenstand." „Die Majestät hingegen hält uns ein Gesetz vor, das uns nötigt in uns selbst zu schauen. Wir schlagen die Augen vor dem gegenwärtigen Gott zu Boden, vergessen alles außer uns, und empfinden nichts als die schwere Bürde unseres eignen Daseins." Wir beugen unseren Geist vor dieser Majestät, sobald aber die kleinste Spur menschlicher Schuld an dem Gegenstand der Anbetung sichtbar wird, richtet der Geist sich wieder auf: „denn nichts, was nur vergleichungsweise groß ist, darf unseren Mut darniederschlagen".[1])

Die Wirkung der Anmut auf das Gemüt ist mit Kant im Sinne der Wirkung des Schönen überhaupt erklärt; die Beziehung des Erhabenen auf das Subjekt ist ebenso im Sinne der Kantischen Lehre vom Erhabenen. — Nachahmung derjenigen Gesinnungen, deren Ausdruck Anmut und Würde sind, ist der einzige Weg zu ihnen zu gelangen. Denn Schönheit läßt sich nun einmal nicht absichtlich berechnen und nachäffen, sie muß „Natur" sein. Denn wie aus Affektation des Erhabenen nur Schwulst, aus der Affektation des Edlen das Kostbare entsteht, so ist nachgemachte Anmut Ziererei und affektierte Würde steife Feierlichkeit und Gravität.

Schiller bemerkt ausdrücklich, daß sich die Würde auf die Form und nicht den Inhalt des Affekts bezieht; „daher es geschehen kann, daß oft dem Inhalt nach lobens-

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 25 „Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist" (oder: ..... das schlechthin — absolut, über alle Vergleichung Große ist erhaben).

würdige Affekte, wenn der Mensch sich ihnen blindlings überläßt, aus Mangel der Würde, ins Gemeine und Niedrige fallen: daß hingegen nicht selten verwerfliche Affekte sich sogar dem Erhabenen nähern, sobald sie nur in ihrer Form Herrschaft des Geistes über seine Empfindungen zeigen".

---

9. Die Lehre vom Erhabenen.

Um dieselbe Zeit, als der Aufsatz „Über Anmut und Würde“ geschrieben wurde, beschäftigte Schiller auch die weitere Ausführung der Kantischen Lehre vom Erhabenen. Verschiedene Aufsätze wurden in der neuen Thalia über diesen Gegenstand veröffentlicht: „Vom Erhabenen“ („zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen“) einschließlich der Abhandlung „Über das Pathetische“ [1]); dann „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“ [2]), zur Ergänzung des vorangegangenen Aufsatzes „Vom Erhabenen“. Jedenfalls ist der erst viel später in den „Kleinen prosaischen Schriften“ [3]) abgedruckte Aufsatz: „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ der ganzen Anschauungs- und Darstellungsweise halber den ebengenannten Schriften auch zeitlich anzureihen. [4])

Die allgemeinen Grundlagen aller dieser Abhandlungen sind im wesentlichen Kantisch: Gleich im ersten Aufsatze („Vom Erhabenen“) hat sich Schiller mit der dem Ganzen vorausgeschickten Definition des Erhabenen

---

[1]) Neue Thalia III, 3. und 4. Stück 1793.

[2]) Neue Thalia IV, 5. Stück 1793.

[3]) Theil 4, 1802.

[4]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 226.

auf die Seite des Kantischen Subjektivismus gestellt: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsere sinnliche Natur ihre Schranken, unsere vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt, gegen das wir also physisch den kürzeren ziehen, über welches wir uns aber moralisch, d. h. durch Ideen erheben". Der Gegenstand ist also für uns eigentlich nicht erhaben, sondern erhebend, dadurch daß er in uns Achtung für unsere eigne übersinnliche „Bestimmung, für die Idee der Menschheit rege macht". „Das Gefühl des Erhabenen in der Natur", sagt Kant[1]), „ist Achtung für unsere eigne Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt, statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht." — Bei der Einteilung des Erhabenen in das „Theoretisch-Erhabene" oder „das Erhabene der Erkenntnis" und in das „Praktisch-Erhabene" oder das „Erhabene der Gesinnung" hat Schiller die Kantische Terminologie geändert, weil „aus den Begriffen Kants[2]) gar nicht erhellen kann, ob die Sphäre des Erhabenen durch diese Einteilung erschöpft sei oder nicht".

Schiller führt seine Klassifikation auf das Vorhandensein von „zwei Grundtrieben" („Erkenntnis- und Selbsterhaltungstrieb") zurück: beim Theoretisch-Erhabenen steht die Natur als Objekt der Erkenntnis im Widerspruch

[1]) Kritik der Urteilskraft, § 27, Seite 111 (Reclam).

[2]) Sie sind: dynamisch und mathematisch-erhaben.

mit dem Erkenntnistriebe, beim Praktisch-Erhabenen im Widerspruch zu den Bedingungen unsrer ganzen Existenz, dem Selbsterhaltungstrieb. Bei jener Gelegenheit erfahren wir, daß wir mehr zu denken, als zu erkennen vermögen, bei dieser empfinden wir die Unabhängigkeit unseres Willens. „Theoretisch-Erhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führt, deren Vorstellung sich der Verstand nicht gewachsen fühlt. Praktisch-Erhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung einer Gefahr mit sich führt, welche zu besiegen sich unsere physische Kraft nicht vermögend fühlt." In beiden Fällen wird uns das Gefühl unsrer übersinnlichen Überlegenheit bewußt, weit mehr aber noch im Falle des Praktisch-Erhabenen: denn das Furchtbare greift unsere ganze sinnliche Existenz viel heftiger und drohender an, so daß „auch der Abstand zwischen dem sinnlichen und übersinnlichen Vermögen dabei um so lebhafter gefühlt wird". Daraus ergiebt sich, daß das (Furchtbare) Praktisch-Erhabene ästhetisch viel mächtiger und erfolgreicher verwendbar ist als das (Unendliche) Theoretisch-Erhabene. „Denn nur durch das erstere erfahren wir unsere wahre und vollkommene Unabhängigkeit von der Natur."

Und so geht Schiller in der Abhandlung „Vom Erhabenen" speziell auf das Praktisch-Erhabene ein, während erst die „Zerstreuten Betrachtungen" den ergänzenden Teil über das Theoretisch-Erhabene bringen.

Schiller will „diese unsere praktische Unabhängigkeit von der Natur" wohl unterschieden haben „von derjenigen Überlegenheit", die wir unserem „erfinderischen Verstand" und unseren „körperlichen Kräften" verdanken (z. B. Dämmung von Strömen, Überwindung von Natur-

kräften oder von Tieren durch List u. dergl.). Denn in diesen Fällen haben wir kraft dieses „erfinderischen Verstandes“ und durch „körperliche Kräfte“ die uns feindliche Natur entwaffnet und sogar unseren Zwecken dienstbar gemacht — während doch der Begriff des Erhabenen fordert, daß wir dem erhabenen Gegenstande gegenüber als Sinnenwesen erliegen und nur „als reine Vernunft“ durch innere Freiheit uns über denselben erheben.

> „Wohlthätig ist des Feuers Macht,
> Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht,

doch sie zeigt sich in ihrer Erhabenheit,

> — furchtbar wird die Himmelskraft,
> Wenn sie der Fessel sich entrafft,
> Einhertritt auf der eignen Spur,
> Die freie Tochter der Natur;

da erliegt der Mensch als Sinnenwesen, denn

> Hoffnungslos
> Weicht der Mensch der Götterstärke,

aber zugleich erhebt sich jubelnd, jauchzend seine Seele in seltsamer Lust:

> Müßig sieht er seine Werke
> Und bewundernd untergehn!“

Demnach ist nur „groß, wer das Furchtbare überwindet, erhaben ist, wer es auch selbst unterliegend nicht fürchtet“. Zwar gesteht Schiller zu, daß auch die „physische Überlegenheit des Menschen“ über die Natur „ein merkliches Vergnügen“ bei sich führen könne: aber das Vergnügen über diese „Geschicklichkeit des Menschen“ ist nicht aus ästhetischer, sondern aus logischer Quelle abzuleiten.

Aber so notwendig es ist, daß wir „uns als Sinnenwesen von dem Gegenstand abhängig fühlen“, daß die Natur furchtbar sei, ebenso wesentlich ist es, daß sie nicht bloß furchtbar sei. Denn „die wirkliche und ernstliche Furcht hebt alle Gemütsfreiheit auf“, und ein (ästhetisches) Wohlgefallen ist dann unmöglich. Es kommt also alles darauf an, wenn anders das Furchtbare uns gefallen soll, daß wir trotz der Empfindung der Macht des furchtbaren Objekts uns „in Sicherheit wissen“. Schiller unterscheidet nun eine physische und eine moralische Sicherheit.

Mit Kant hat er beim Erhabenen der Macht das ästhetische Wohlgefallen auf die Aufrufung des freien Prinzips in uns durch ein „Furchtbares der Natur“ begründet: Der Gegenstand giebt uns Gelegenheit, unsere Sinnlichkeit im Verhältnisse zu unsrer Freiheit vorzustellen, wobei wir dann mit Lust erfahren, wie klein das Furchtbare der Natur ist im Verhältnis zu unsrer eignen Kraft und Freiheit des Gemüts. Ist es denn aber nicht der Gegenstand, der auch sein Teil zur Herstellung dieses subjektiven Verhältnisses beiträgt? Hat sich nicht Schiller, der doch beim Schönen den einseitigen Subjektivismus Kants überwunden hatte, vielleicht im Interesse des Tragischen, hier zu eng an die Kantischen Resultate über das Erhabene angeschlossen? Wird er nicht auch im erhabenen Gegenstande etwas finden, was uns die Freiheit des Gemüts empfinden läßt? Es wird sich später zeigen, inwieweit Schiller auch hier über die Einseitigkeit seines großen Vorgängers hinausgegangen ist. Und, wie wir früher in Kants „Analytik des Schönen“ halbversteckte Andeutungen gefunden haben, die zu einer Überwindung

des einseitigen subjektivistischen Standpunktes und zu der im „Kallias" entwickelten Theorie hinleiten mußten, so ist es unschwer, hier bei Schiller Ansätze zu finden, die zu einer das Objekt einschließenden Fassung des Prinzips vom Erhabenen hinführen können: in dem Banne der Kantischen Lehre gerade hier um so mehr befangen, als der Tragiker Schiller die subjektive Erhabenheit im Mitleiden die höchsten Triumphe feiern lassen wollte, kam auch der Philosoph nicht recht über die Subjektivität hinaus. „Das Erhabene war gleichsam seine erste Liebe gewesen — es hatte seine Seele entzündet, wenn er in seinem Plutarch las von großen Menschen. ..... Er stellte sich das Erhabene moralisch vor, und als er wissenschaftlich darüber nachdachte, erklärte er dasselbe aus moralischen Gründen: darin bejahte er die Richtung seiner poetischen Eigentümlichkeit und stimmte zugleich mit der Theorie überein", die Kant aufgestellt hatte.[1])

Schiller schreitet nach Festsetzung des Begriffes weiter zu einer Zerlegung des Erhabenen der Macht in das „Kontemplativ-Erhabene" und das „Pathetisch-Erhabene". Diese Einteilung wird vollzogen nach den drei Vorstellungen, deren Wirkung das Erhabene sein kann: 1. einer objektiven physischen Macht, 2. unserer subjektiven Ohnmacht, 3. unserer subjektiven moralischen Übermacht. — Die Beziehung auf unsere moralische Person wird immer von uns selbst hergestellt, während von den beiden anderen Vorstellungen 1. der Gegenstand als objektive Ursache des Leidens gegeben sein kann, und die zweite (die Vorstellung der subjektiven Ohnmacht) hinzuerzeugt wird; oder 2. es sind beide Vorstellungen (objek-

[1]) Vergl. Kuno Fischer, Schiller als Philosoph (1858) Seite 57.

tive physische Macht und subjektive physische Ohnmacht) objektiv gegeben, und in der Beziehung auf den subjektiven moralischen Zustand wird aus dem Furchtbaren das Erhabene. Das erste Verhältnis begründet das „Kontemplativ-Erhabene, das zweite das „Pathetisch-Erhabene". Das Kontemplativ-Erhabene der Macht wird nur in seinen verschiedenen Unterarten erörtert. Die kontemplativ-erhabenen Gegenstände [1]) ergreifen das Gemüt noch nicht so gewaltsam, „daß es nicht in einem Zustande ruhiger Betrachtung (Kontemplation) dabei verharren könnte". Bei Kant setzt das Gefallen am Schönen das Gemüt in „ruhiger Koutemplation" voraus [2]), demnach könnte man schließen, daß Schiller sich das Kontemplativ-Erhabene als dem eigentlichen Schönen noch am nächsten stehend denkt.

Der Phantasie obliegt es, aus dem ihr von der Natur als Macht vorgestellten Gegenstande „etwas Furchtbares für die Menschheit" zu machen. Sie kann es durch „Vergleichung" des Objekts und durch Verknüpfung von dessen Existenz mit unserer physischen Existenz in eine Vorstellung entdecken oder es auch „ohne hinreichenden objektiven Grund eigenmächtig" erschaffen. Aus diesem Furchtbaren wird ein Erhabenes, „sobald es die Vernunft auf ihre höchsten Gesetze anwendet". — „Ein Abgrund, der sich zu unseren Füßen aufthut, ein Gewitter, ein brennender Vulkan, eine Felsenmasse, die über uns herabhängt, als wenn sie eben niederstürzen wollte, ein Sturm auf dem Meere" und dergl. mehr sind „solche Mächte

[1]) Wie gesagt, haben wir bei ihnen die Beziehung sowohl auf das physische, wie übersinnliche Vermögen selbst herzustellen.

[2]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 24, Seite 99 (Reclam).

der Natur", gegen welche unser widerstehendes Vermögen für nichts zu rechnen ist; aber sie werden erhaben, sobald die Vernunft sie auf ihre höchsten Gesetze bezieht.

Schiller gesteht hier zu, daß die Vorstellung der Gefahr einen „realen Grund" habe. Aber es bedarf noch einer „Operation der Phantasie", um das Furchtbare, einer Operation der Vernunft, um das Erhabene daraus zu machen. Beim Schönen hatte im Gegenstand auch der Grund zu dem Akte gelegen. Vielleicht hätte Schiller gerade an seinen Beispielen auch beim Erhabenen den objektiven, „plastischen" Grund, wenn ich so sagen darf, des Erhabenen finden können. Ein Felsen — eine mächtige Feuersäule — — — erheben sich vor unseren bewundernden, erstaunten Blicken. Muß es da nun notwendig und immer erst die Beziehung unseres „sinnlichen Triebes" auf unsere „moralische Person" sein, die aus dem Gegenstande (bezw. der durch ihn bewirkten subjektiven Verhältnis-Vorstellung) das Erhabene macht? Oder beruht nicht dieser subjektive Zustand auf etwas Analogem in der Natur? Liegt nicht vielleicht der subjektive Eindruck, jene Lust, die nach Kant[1]) „durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird", etwa vorgebildet in den erhabenen Verhältnissen der Natur? Wie ja auch die Tonbewegungsformen analoge Gemütsbewegungen und Stimmungen bewirken! Ich verstehe dies so: der Felsen — die Feuersäule — erheben sich mit Macht und unbeschränkter einheitlicher Kraft siegreich über alle Gegenstände ringsum, die zu „verschwinden" scheinen, obgleich gerade

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 23, Seite 96.

dadurch, daß sie uns unbewußt als „Maße“ dienen, Verhältnisglieder bilden, die einheitliche Anschauung jener „Objekte“ desto „erhabener“ scheint. Es ist dann doch das „Unverhältnismäßige“, das Ungeheure des Gegenstands, dessen Vorstellung, wie er selbst seine Umgebung „überwältigt“, auch uns zu überwältigen droht, (aber bloß droht, und „somit die Lebenskräfte augenblicklich hemmt“); und der dann in seiner unbeschränkten Freiheit und Erhabenheit die „Idee der Freiheit“ in uns wachrufen kann: die „Ergießung“ erfolgt, der Blick leuchtet, die Arme breiten sich aus und nur ein Gefühl der bewundernden Andacht hält uns zurück, laut zu jubeln und uns der Natur im Freudenausbruch gleichsam an die Brust zu werfen.

In einem bloßen Verhältnisse von Gewalt zu Gewalt, von Kraft zu Kraft kann sich, wie Tomaschek[1]) will, ein Erhabenes noch nicht zeigen. Es kann nur ein solches Verhältnis sein, worin gerade in dem „Unverhältnismäßigen“ eines Gliedes, in seiner ganzen übermächtigen Individualität und Intensität des Auftretens das Erhabene, das sich über alle anderen Gegenstände und Vorstellungen Erhebende liegt. — In der äußeren Natur können wir so (analog den Verhältnissen der Persönlichkeit) symbolisch die Freiheit und Obmacht, die Erhabenheit über elementare Gewalten repräsentiert finden. „Der Fels, der unerschüttert im Meere steht, gilt uns als erhaben nicht darum, weil wir uns über ihn erheben, sondern weil er selbst den Andrang der Wogen, die ihn wegspülen möchten, gleichsam mit ruhiger Selbstgewißheit von sich abprallen läßt, also sich selbst über die niederen

[1]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 211 ff., 217.

Mächte erhebt. Die poetische Personifikation leiht in diesem Falle der Idee, woran sich die Erhabenheit knüpft, **objektive Existenz** oder steigert vielmehr nur die vorhandene objektive Persönlichkeit zur volleren Analogie mit der Form der Persönlichkeit. Diese Hineinlegung des Subjektiven in das Objektive ist sehr verschieden von dem unmittelbaren Selbstgenuß der eignen subjektiven Überlegenheit."[1] Nicht also ein einfaches Verhältnis von Gewalt zu Gewalt kann dem Wohlgefallen am Erhabenen zu Grunde liegen; es muß vielmehr das Verhältnis so sein, daß alle Objekte und Vorstellungen sich vor der mächtig auftretenden „Persönlichkeit" eines einzigen Dinges zu „verlieren scheinen".[2]

In der Sammlung der „Kleinen prosaischen Schriften" (3. Teil 1801) war der Abschnitt „**Über das Pathetische**" (mit Ausnahme der Einleitung dazu, überschrieben „das Pathetisch-Erhabene") allein, ohne das übrige Stück der Abhandlung „Vom Erhabenen" aus der „Neuen Thalia" aufgenommen. Aus dem Briefe Schillers an Körner vom 27. Mai 1793 ersehen wir, daß Schiller gleichzeitig mit „Anmut und Würde" eine Abhandlung über pathetische Darstellung ausarbeitet. Aus der gleichen Abfassungszeit sowie aus der Natur des Gegenstandes erklärt sich die enge Beziehung zwischen den Gedanken des

[1]) So Überweg, a. a. O. Seite 221; vergl. seine Darlegung zum oben Gesagten.

[2]) Wenn Tomaschek sagt: „Ich brauche z. B. nur der Zeit als langsam, aber sicher zerstörender Kraft ein gewaltiges Werk der Baukunst gegenüberzustellen, so ist wohl keine Frage, daß die Macht der Zeit dadurch erhaben wird, ohne Rücksicht auf mein eignes Subjekt", so frage ich, kann man denn da überhaupt sagen, was **ohne Rücksicht** auf mein **Subjekt** wäre oder geschehen würde?

Stückes dieser Abhandlung (bis zum Strich) und denen der Abhandlung „Würde“.[1])

Mit dem Pathetisch-Erhabenen sind wir bei dem Praktisch-Erhabenen κατ' ἐξοχήν angelangt, haben wir dessen eigentliche Heimat betreten.

In dem Gewande andrer Bezeichnungen sind wir den hier entwickelten Begriffen schon in jenen beiden Aufsätzen über das Tragische begegnet: in der Terminologie zwar selbständig, ist diese Abhandlung sachlich infolge eingehenderen Studiums enger an Kant angeschlossen als in jenen Vorläufern. Die aristotelischen Elemente sind in das Ganze aufgelöst; das Mitleid ist weiter als bei Lessing gefaßt, indem es jeden traurigen Affekt umschließt, den wir „mitempfinden“: mitleidige Furcht, mitleidenden Schrecken, mitleidende Entrüstung, mitleidende Verzweiflung u. s. w.[2])

Beim Pathetisch-Erhabenen soll also, wie bereits erwähnt, das gegebene Objekt seine Gewalt nicht bloß zeigen, sondern auch feindlich äußern. Im Interesse des ästhetischen Urteils aber darf das Subjekt nicht selbst von Leiden betroffen werden, sondern darf bloß „Mitleiden (Sympathie) empfinden“ an dem lebhaft vor die Einbildungskraft gestellten Objekt, und ohne daß dabei das notwendige Gefühl der Sicherheit verloren ginge: geschähe dies, so müßten wir des erhabenen Gefühls unsrer Gemütsfreiheit verlustig gehen und somit würde dem ästhetischen Urteil die notwendigste Grundlage entzogen. — Durch eine lebhafte Vorstellung des Leidens zur Erregung

[1]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 217.

[2]) Vergl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Stück 75; ferner oben Seite 104.

des „mitleidigen Affekts“ wird der Gegenstand pathetisch — erst durch die Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, welche die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein ruft, wird der Gegenstand pathetisch-erhaben. Das Pathetisch-Erhabene kann nun — das liegt in der Natur seines Begriffs, der aussagt, daß das Pathetische der Einbildungskraft dargestellt werden müsse — bloß in der Kunst, nicht in der bloßen Natur seine Möglichkeit haben. „Darstellung der leidenden Natur“ und „Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden“ sind „die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst“. Denn der letzte Zweck der Kunst ist Darstellung des Übersinnlichen, was „die tragische Kunst dadurch bewerkstelligt, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht“. Je lebhafter also die leidende Natur im tragischen Helden dargestellt ist, desto erhabener kann sich die Fassung des Gemüts desselben durch den Widerstand seiner Freiheit legitimieren. Dann erst kann sich zeigen, ob sein Widerstand etwas „Positives“, eine Gemütshandlung ist, oder bloß die Wirkung der Unempfindlichkeit, also ein Mangel, ein Negatives.

Auch hier wieder nimmt Schiller die Gelegenheit wahr, sich über die naturverfälschende, unwahre „Dezenz“ der französischen Trauerspiele auszulassen: als echten Vertreter des Klassizismus zeigt er sich, wenn er verlangt, die Natur, „die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen“. Es liegt schon darin, daß er sagt „Menschheit“ (nicht „Menschen“), eingeschlossen, daß er keine „getreue Kopie“, sondern Darstellung nach innerer, objektiver Wahrheit, allgemeiner poetischer Richtigkeit meint. Aber dort, bei den Franzosen, bekommen wir „höchst selten oder nie

die leidende Natur zu Gesicht, sondern meistens nur den kalten, deklamatorischen Poeten oder den auf Stelzen gehenden Komödianten". „Eiskalte Zuschauer ihrer Wut oder altkluge Professorn ihrer Leidenschaft" hatte der jugendliche Dichter der „Räuber" als Selbstrezensent die Menschen „des Franzosen" genannt. Man sieht, es brauchte keiner ästhetischen Theorie und keiner philosophischen Deduktionen, um ihn zu lehren, was sein natürliches, deutsches Gefühl und sein künstlerischer Genius ihm von selbst eingaben. — Im Gegensatze zu den Franzosen hebt er auch hier wieder die Griechen hervor und „diejenigen unter den Neueren, die in deren Geist gedichtet haben". Sie haben der Natur, der Sinnlichkeit ungeschmälert ihr Recht gelassen, ohne daß sie jemals von ihr unterjocht worden wären. Während „die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire" „ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie vergessen", „weit eher ihre Menschheit als ihre Würde" ausziehen, weiß der griechische Künstler, „der einen Laokoon, eine Niobe, einen Philoktet darzustellen hat", „von keiner Prinzessin, keinem König und keinem Königssohn, er hält sich nur an den Menschen". Denn „sein tiefer und richtiger Verstand läßt ihn das Zufällige, das der schlechte Geschmack zum Hauptwerke macht, von dem Notwendigen unterscheiden; alles aber, was nicht Menschheit, ist zufällig an dem Menschen".

Auch dieses ist einer von den Fundamentalsätzen, die immer und immer wiederkehren in Schillers Lehren, — eine seiner Natur gemäße Ansicht, an der er festgehalten hat von der Zeit an, wo seine historischen Studien ihn auf den Unterschied von historischer und poetischer Wahr-

heit aufmerksam machten bis an sein Ende: sie kehrt in allen Variationen wieder, diesem oder jenem Zusammenhange eingefügt; im „Kallias“, besonders beim „Schönen der Kunst“, wo er von der Idealisierung handelt, gewinnt sie tiefe Bedeutung — sie bildet gleichsam das „Thema“ von Schillers ästhetischen Lehren und Anschauungen.

Eine Darstellung des bloß Pathetischen (des Leidens), fährt die Abhandlung fort, würde ohne allen ästhetischen Wert sein; sie würde gemein sein, weil sie keine andere als physische Zwecke und Triebe zeigt; denn „alles, was die Sinnlichkeit für sich hervorbringt, ist gemein“; edel nur dann, wenn die Darstellung zugleich Darstellung von Ideen ist, weil nichts edel ist, als was aus der Vernunft quillt. Wie aber kann die übersinnliche Widerstehungskraft zur Darstellung kommen? Der Affekt wird bekämpft oder beherrscht durch Ideen der Vernunft. Positiv können dieselben nicht dargestellt werden, „weil ihnen in der Anschauung nichts entsprechen kann“. Wohl aber „negativ und indirekt“, „wenn in der Anschauung etwas gegeben wird, wozu wir die Bedingungen in der Natur vergebens aufsuchen“. Die Ausführung dieses Satzes, die Beantwortung der Frage: „was für eine Erscheinung das sein müsse, die durch natürliche Kräfte vollbracht werde und dennoch ohne Widerspruch aus physischen Ursachen nicht könne hergeleitet werden“, erinnert lebhaft an die Auseinandersetzungen über die „Würde“. Auch hier leitet ihn die Vorstellung der äußeren Erscheinung des Menschen, wie dort bei Beantwortung derselben Frage. Er verläßt (im ersten Teile „über das Pathetische“) das Gebiet des Pathetisch-Erhabenen im allgemeinen und schränkt es auf dieselben Bedingungen ein, unter denen

die „Würde“ im Zustand des Leidens sich zeigt.[1]) Die Antwort auf jene Frage lautet: Die übersinnliche selbständige Kraft des Menschen im Affekt kann dadurch zur Darstellung kommen, „daß alle bloß der Natur gehorchenden Teile, über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponieren kann, die Gegenwart des Leidens verraten, — diejenigen Teile aber, welche der blinden Gewalt des Instinkts entzogen sind und dem Naturgesetz nicht notwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur dieses Leidens zeigen, also in einem gewissen Grade frei erscheinen.“ An dem Gegensatz zwischen den von der Naturnotwendigkeit beherrschten Zügen und jenen, die der selbständige Geist bestimmt, „erkennt man die Gegenwart eines übersinnlichen Prinzips“. Die „Würde“ sollte sich nicht bloß beim Leiden im engeren Sinne, wo dieses Wort nur schmerzhafte Rührung bedeutet, sondern überhaupt bei jedem starken Interesse der Sinnlichkeit, des Begehrungsvermögens zeigen. In dem 2. Teile des Aufsatzes „Über das Pathetische“, fällt dann die „Würde“, die sich überhaupt beim Leiden (auch im weiteren Sinne) beweist, mit dem Pathetischen ganz zusammen.[2])

Das Falsche des einseitigen (Schiller-Kantischen) subjektivistischen Standpunktes tritt gerade hier in der Beziehung des Pathetisch-Erhabenen zur Würde in helles Licht: die „Würde“ ist etwas „Erscheinendes“, sich objektiv Darstellendes in einem Sinnlichen als Ausdruck der Überlegenheit des Geistes über die Sinnlichkeit. Auch das Pathetisch-Erhabene wird dargestellt, ja es kann nicht

[1]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 218.

[2]) Vergl. auch K. Tomaschek, a. a. O. Seite 258, Anmerkung 38.

anders als von der Kunst dargestellt werden. Die objektive Darstellung der Erhebung des Übersinnlichen über die animalische Natur erscheint und wirkt von der Erscheinung, dem Objekte aus erst auf das Subjekt. Jene „Disharmonie“ zwischen den Geistesherrschaft bekundenden und den Naturzwang verratenden Zügen ist das Erkennungszeichen, daß die Darstellung gelungen ist. — Schon bei Besprechung des ersten Aufsatzes über das Tragische[1]) haben wir auf diesen Widerspruch aufmerksam gemacht, der, in seinen Konsequenzen verfolgt, zu einem Objektiv-Erhabenen führen mußte. Wenn also Schiller hier fordert, daß nicht nur das „Leiden“, sondern auch die „Widerstandskraft“ dargestellt werden, so müssen wir prinzipiell anerkennen, daß darin eine objektiv-erhabene Macht geschaffen ist. — Ja, wie wäre denn überhaupt eine tragische Kunst möglich, wenn der Künstler nicht die Bedingungen und objektiven Merkmale des Pathetisch-Erhabenen kennte, durch deren Befolgung und künstlerische Anwendung die tragische Wirkung notwendig erzielt werden muß. Und haben wir erst einmal das Objektiv-Erhabene im Bereiche der Kunst anerkannt, so muß es auch ein Analogon dazu in der Natur geben. Denn wie sollte die Kunst, die ja Nachahmung der Natur sein soll, dazu kommen etwas darzustellen, das nicht einmal in der Natur wäre? Das „Original“ muß auch in der Natur sich finden. Und auch beim „Kontemplativ-Erhabenen“ findet, wie wir oben gesehen haben, im „Dinge“ selbst sich etwas, das uns bestimmt, gerade dieses Ding erhaben zu finden.

---

[1]) Vergl. oben Seite 97.

In der „fortgesetzten Entwicklung des Erhabenen“ [1]) hat Schiller (im Anschluß an Lessings Laokoon c. XVI) die weitere Scheidung des Pathetisch-Erhabenen in „das Erhabene der Fassung“ und „das Erhabene der Handlung“ vollzogen — je nachdem „der sittliche Mensch von dem physischen Menschen das Gesetz nicht empfängt und dem Zustand keine Kausalität für die Gesinnung gestattet“, oder der ethische Mensch dem physischen das Gesetz giebt und die Gesinnung für den Zustand Kausalität erhält. — Das „Erhabene der Fassung“, das auf der Koexistenz beruht, weist Schiller (mit Lessing) den bildenden Künsten zu. Der Dichter verbreitet sich vorzugsweise über das auf der Succession beruhende „Erhabene der Handlung“, obwohl die Dichtkunst auch das erstere bearbeiten kann. Beim Erhabenen der Handlung bestimmt entweder die Vorstellung der Pflicht 1. als Motiv den Menschen, das Leiden zu erwählen (das Leiden ist dann Willenshandlung); oder die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn 2. als Macht, indem er eine übertretene Pflicht moralisch büßt (das Leiden ist dann Wirkung). Im ersten Falle erscheint er als eine moralisch-große Person, im zweiten, wo er bloß seine Bestimmung zeigt, als ein ästhetisch-großer Gegenstand. Dies bringt nun Schiller auf die wichtige Unterscheidung zwischen ästhetischer und moralischer Schätzung überhaupt. Und gerade hier, wo das Moralische und Ästhetische in so enge Beziehungen getreten waren, daß es beinahe schien, als sollten sich ihre mit soviel Schärfe gezogenen Grenzlinien wieder verwischen, war es

[1]) Vom Striche ab in den Ausgaben; „Neue Thalia“ 3. Stück 1793.

doppelt notwendig den formellen Charakter des Schönen zu betonen. Sollte sich das ästhetische Urteil am Ende gar durch den sittlich-guten Gehalt bestimmen lassen, so wär es eben identisch mit dem moralischen.

Bei der „Würde" hatte Schiller es schon gelegentlich betont, daß es im Ästhetischen doch nur um die Form, das Formale, nicht um den Gehalt zu thun sei. Durch eine strenge Vergleichung ergiebt sich denn auch hier der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Beurteilungsweisen: Die moralische Schätzung erfolgt aus dem Gesichtspunkte der Vernunft, welche das Pflichtgemäße streng fordert, und nie mehr, selten auch nur so viel findet, als sie fordert. Die ästhetische Beurteilung hingegen bezieht den Gegenstand auf das Bedürfnis der Einbildungskraft, welche nicht gebieten, bloß wünschen kann, daß ihr Interesse, sich frei von Gesetzen im Spiel zu erhalten, Befriedigung finde. Deshalb ist die ästhetische Schätzung bei der moralischen Handlung nicht durch die Notwendigkeit derselben kraft des Moralgesetzes, sondern durch die Möglichkeit der Freiheit interessiert. „Daß Leonidas die heldenmütige Entschließung wirklich faßte, billigen wir von moralischem Standpunkte, daß er sie fassen konnte, darüber sind wir entzückt (vom ästhetischen Standpunkte), d. h. das moralische Urteil sieht auf das Sittengesetz, das ästhetische Urteil auf die Möglichkeit des Sittlichen." Ja, in der ästhetischen Beurteilung kann uns eine moralisch verwerfliche Handlung noch gefallen, weil schon durch die bloße Anlage zur Moralität, „durch die bloße Möglichkeit uns von dem Zwange der Natur loszusagen unserem Freiheitsbedürfnis geschmeichelt wird." — Bei der moralischen Beurteilung kann uns eine Ver-

gleichung mit dem Sittengesetz wenig Grund abgeben, auf unsere Sittlichkeit stolz zu sein; bei der ästhetischen dagegen „stellen wir das absolute Willensvermögen und die unendliche Geistesgewalt dem Zwange der Natur und den Schranken der Sinnlichkeit gegenüber", und entdecken so ein „Prinzipium" in uns, „das über alle Vergleichung unendlich ist". Beim moralischen Urteil fühlen wir uns daher „eingeengt und gebunden", beim ästhetischen „erweitert und frei".

Und weil die Natur Gesetzmäßigkeit, die Einbildungskraft Ungebundenheit verlangt, so „wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauch gerade um so viel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert". Dieser Satz erinnert uns an die Äußerung Schillers im Brief an Körner vom 18. Februar 1793, daß er Schönheit und Sittlichkeit für beinahe unverträglich halte, obwohl sie aus einem gemeinsamen höheren Prinzip herzuleiten seien. — Die Größe der Kraft also, nicht die Richtung der Kraft verleiht ästhetischen Wert: und „selbst von den Äußerungen der erhabensten Tugend kann der Dichter nichts für seine Absichten gebrauchen, als was an denselben der Kraft gehört".

Darin liegt auch der Unterschied von poetischer und historischer Wahrheit begründet: „Die poetische Wahrheit besteht nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache. Die ästhetische Kraft muß also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen." Vor allen theoretischen Untersuchungen war diese Erkenntnis dem Dichtergeiste aufgegangen: ich brauche bloß an den Brief vom 10. Dezember 1788 an Caroline

v. Beulwitz, an den vom 25. Dezember 1788 an Körner, an die „Künstler", den „Kallias" u. ähnl. zu erinnern, wo uns immer wieder diese Ansicht begegnet ist. Kuno Fischer[1]) beachtet diese Thatsache nicht und kann deshalb nur im Interesse seines Schemas gedacht haben, als er schrieb: „Nachdem einmal der Dichter den ästhetischen Gesichtspunkt dem moralischen ebenbürtig an die Seite gestellt hatte, mußte ihm die Differenz beider in die Augen springen, und jetzt[2]) mußte er den ästhetischen Wert der Erscheinungen in seiner Eigentümlichkeit schätzen. Wir bemerken, daß die Begriffe des Dichters, je mehr sie sich entwickeln, seiner poetischen Natur um so mehr sich nähern." Wir wissen, daß ihm diese „Differenz" schon lange „in die Augen gesprungen war", und ferner glauben wir, daß die (poetischen) Begriffe des Dichters, seiner poetischen Natur ursprünglich einzig und allein entsprungen, sich dieser nicht „anzunähern" brauchten; vielmehr erhielten sie als solche philosophische Bestimmtheit und Zusammenhang.

Auch hier wieder, gleichsam um seine Jugendsünde gut zu machen, verwirft Schiller die ethisch-soziale Bestimmung der Bühne: die Zumutung, daß der Dichter den Menschen bessern und den Staatsbürger in ihm erziehen solle, wird entschieden zurückgewiesen. Denn die Dichtkunst kann nie einen „einzelnen Auftrag", ein „Detail" besorgen; ihr Wirkungskreis ist das „Total" der menschlichen Natur: sie kann dem Menschen weder raten noch helfen, noch irgend eine Arbeit mit ihm thun; aber zum Helden kann sie ihn erziehen, zu Thaten rufen,

[1]) Schiller als Philosoph (1858) Seite 71.

[2]) Das „jetzt" wäre zur Zeit dieser Abhandlung.

und zu allem, was er sein soll, ihn mit Stärke auszurüsten: also eine bloß formale Erziehung kann sie dem Menschen leisten. Schon in dem Aufsatze über das Tragische hatte Schiller die ethische Abzweckung verworfen, wie er schon vorher in den „Künstlern“ dieser Richtigstellung des falschen Pragmatismus seiner Jugend poetischen Ausdruck verliehen hatte: also mittelbar kann die Kunst eine sittliche Wirkung üben, die sie aber sicher verfehlt, sobald sie sich dieselbe unmittelbar zum Zwecke setzt. Am Ende dieser Abhandlung faßt Schiller diese Gedanken in dem Satze zusammen: „Es ist offenbar Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fordert und, um das Reich der Vernunft zu erweitern, die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen will.“

An das Maß der Kraft und die Möglichkeit der Freiheit hat Schiller das ästhetische Wohlgefallen allein gebunden: mit Unrecht hat Tomaschek[1]) die Sache so ausgelegt, als wolle Schiller doch schließlich nur auf die Möglichkeit des rechten Gebrauches der Freiheit das Interesse der Einbildungskraft zurückführen; somit laufe es, meint Tomaschek, doch auf die Befriedigung unsrer Vernunft beim ästhetischen Wohlgefallen hinaus. Aber Tomaschek hat die Worte „rechter Gebrauch“ u. s. w. ohne alle Ursache betont. „Ein Lasterhafter fängt an uns zu interessiren, sobald er Glück und Leben wagen muß, um seinen schlimmen Willen durchzusetzen.“ In diesem und den anderen Beispielen tritt doch unwiderleglich klar hervor, daß Schiller nur die Kraft als solche gemeint haben kann. „Stehlen z. B. ist etwas absolut

[1]) K. Tomaschek, a. a. O. Seite 223.

Niedriges", heißt es im Aufsatz „Über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst"[1]), „und der Geschmack verzeiht hier noch weniger als die Moral". „Wird aber der Dieb zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher, aber ästhetisch wird er dadurch um einen Grad brauchbarer." Diese Sätze sprechen für sich selbst, sie machen ein weiteres Wort der Widerlegung überflüssig.

Der eben erwähnte Aufsatz „Über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" ist auch erst in den „Kleinen prosaischen Schriften" abgedruckt worden; aber da er sich seinem Inhalte nach eng an den Aufsatz „Über das Pathetische" anschließt, fügen wir seine Betrachtung hier an.[2]) Dem Gedanken nach knüpft diese Abhandlung an die in der Abteilung „Über das Pathetische" gemachte Unterscheidung zwischen dem Edlen und Gemeinen an.[3]) Dies führt wiederum zu einer weiteren Auseinandersetzung des Gegensatzes zwischen ästhetischen und moralischen Urteilen. Hier handelt es sich aber doch hauptsächlich um die Fixierung der Begriffe des „Gemeinen" und des noch tiefer stehenden „Niedrigen". „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als sinnliches Interesse erregt", während das Niedrige (positiv) „Roheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen anzeigt". Das Gemeine ist dem Edlen, das Niedrige zugleich dem Edlen und Anständigen entgegengesetzt. — Wie wird sich nun die Kunst derartigen Stoffen gegenüber zu verhalten haben? Wir

---

[1]) Schillers W. W. X, Seite 210.

[2]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 226.

[3]) Vergl. oben Seite 208.

wissen die Antwort — auf jedem Blatt fast von Schillers Entwicklungsgeschichte ist sie zu lesen: Die Kunst hat es bloß mit der Form, der Behandlung, der Darstellung zu thun. Es wird also Fälle geben, „wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann", z. B. da, wo es Lachen erregen soll (im „Lachstück"). Es wird also bloß darauf ankommen, daß der niedrige Stoff poetisch-schön behandelt werde: das Zufällige muß von dem Notwendigen geschieden sein, und diejenige Seite am niedrigen Gegenstande, welche der gute Anstand verbergen heißt, muß unbemerkt bleiben; „niedrige Nebenvorstellungen" dürfen nicht erregt werden. — Im Ernsthaften und Tragischen muß das Niedrige ins Furchtbare übergehen[1]); denn jede feige und kriechende That ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verrät; umgekehrt kann uns eine teuflische That, sobald sie nur Kraft offenbart, ästhetisch gefallen. Die „Nebenideen", an denen das Niedrige hängt, erlöschen dann unter dem Haupteindrucke des Schrecklichen: wir nehmen nur noch Rücksichten auf die furchtbaren Folgen einer solchen That. Dem Maler aber, der unmittelbar vor die Sinne bringt, ist nicht immer dasselbe erlaubt, wie dem Dichter, der sich bloß an die Phantasie wendet. Beim Gemälde müssen wir sehen und haben die zufälligen Nebenideen nicht in der Gewalt.

So war durch die abermalige Erwägung der Sache der Unterschied zwischen ästhetischen und moralischen Urteilen noch klarer hingestellt, noch näher und eingehender begründet. Daß es bloß die Form sei, der Ausdruck der Kraft, was uns beim ästhetischen Urteil interessiert,

[1]) Vergl. oben Seite 216 das Beispiel des Diebes.

und daß das Geschmacksurteil bloß über die Darstellungsweise, nicht über das Dargestellte richte, ist aufs neue bestätigt.

Der letzte Beitrag in Prosa, den Schiller für die „Neue Thalia"[1]) lieferte, waren: „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände". Am Schlusse dieses Aufsatzes ist eine Fortsetzung versprochen, die aber ausblieb.

Auch diese Abhandlung beruht im ganzen auf Ausführung Kantischer Ideen über das Erhabene. Uns interessiert sie besonders als Ergänzung der Abhandlung „Vom Erhabenen", da in ihr die dort ausgelassene Erörterung über das „Theoretisch-Erhabene" nachgeholt wird. — Die Einteilung der Eigenschaften der Gegenstände (in angenehm, gut, schön, erhaben) in Bezug auf das Gefühl der Lust entspricht genau den Kantischen Bestimmungen.[2]) Die Erklärungen dieser Eigenschaften (besonders des Schönen) sind Schillers Theorie gemäß modifiziert. — „Unter diesen ist das Erhabene und Schöne allein der Kunst eigen." — Im ersten Aufsatz über das Tragische hatte Schiller noch als „Quellen des freien Vergnügens" (und somit als Gegenstände der Kunst) „das Gute, Wahre, Vollkommene, Schöne, Rührende, Erhabene" bezeichnet. Hier sind die übrigen „Klassen" gleichsam aufgelöst in das Schöne und Erhabene; denn die Kunst hat es ja doch nur mit der Form der Behandlung zu thun; gleichviel was der Gegenstand sonst ist, hier hat er bloß von seiner „Schönheit" Rechenschaft zu geben.

---

[1]) Neue Thalia, 5. Stück 1793.

[2]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 29 (Reclam) Seite 123.

Aus den Sätzen des „Kallias" erhalten wir auch für die hier entwickelten Gedanken Licht; so z. B. wenn Schiller sagt, daß das Gute durch die bloße vernunftgemäße Form, das Schöne durch die bloße vernunftähnliche Form gefällt. Und wir können hinzufügen: Existenz aus bloßer Form ist ihr identischer Ursprung, ihr gemeinschaftliches höheres Prinzip.

Auch hier wird die Objektivität des Schönen in scharfem Gegensatze zu Kant betont. Denn „ob es gleich nur durch seine Beziehung auf sinnlich-vernünftige Wesen Existenz erhält, so ist es doch von allen empirischen Bestimmungen der Sinne unabhängig, es bleibt dasselbe, auch wenn sich die Privatbeschaffenheit der Subjekte verändert". In dieser Unabhängigkeit von „empirischen Bestimmungen" nähert es sich dem Guten und entfernt sich vom Angenehmen. Es gleicht aber dem letzteren darin, weil „es immer den Sinnen muß vorgehalten werden und keine Erkenntnis von seinem Objekte verschafft". Doch es entfernt sich das Schöne wieder vom Angenehmen zum Guten hin, „weil es durch die Form seiner Erscheinung, nicht durch die materielle Empfindung gefällt".— Das Angenehme erregt Begierde, das Gute bewirkt Achtung und das Schöne, ein Objekt gemischter Empfindung, ruft Neigung hervor. — Und auch in diesem Zusammenhange ergiebt sich aus dem Unterschiede dieser drei Eigenschaften, „daß ein Gegenstand seinem innern Wesen nach das moralische Gefühl empören, und doch in der Betrachtung gefallen, doch schön sein" kann.

„Eine vierte Quelle von Lust" — in der Kunst ist sie nur die zweite, die überhaupt möglich ist — ist das Erhabene, welches auch hier wieder eingeteilt wird

in das „Erhabene der Kraft“ und das „Erhabene der Erkenntnis“. Das letztere, welches auf der Zahl oder der Größe beruht, wird unter der Überschrift: „Über ästhetische Größenschätzung“ im engen Anschluß an Kant behandelt. In seine Bestimmungen über die Unterschiede des Quantum und Magnum, der apprehensio („Auffassung“) und comprehensio aesthetica („Zusammenfassung“) nimmt er die Erläuterungen Kants mit auf, indem er sie nur noch des weiteren ausführt und begründet. Ein besonderes Gewicht legt Schiller auf die Feststellung und Unterscheidung der komparativen logischen Größenschätzung nach Begriffen und Zahlen und der ästhetischen auf bloßer Anschauung beruhenden Größenempfindung (wie ich sie nennen möchte). Die erstere bezieht die Größe auf das Erkenntnisvermögen, behufs objektiver Erkenntnis eines außer uns Befindlichen (Messung); bei der zweiten wird die Größe auf das Empfindungsvermögen bezogen: das Subjekt erfährt bei dieser „Schätzung“ etwas an sich selbst; „ich schätze keine Größe mehr, sondern ich selbst werde mir augenblicklich zu einer Größe, und zwar zu einer unendlichen. Derjenige Gegenstand, der mich selbst zu einer unendlichen Größe macht, heißt erhaben.“ Für den Verstand kann es deswegen keine erhabenen (absoluten) Größen geben, weil sich im Gebiete der Zahlen keine Schranken ziehen lassen, und somit jede Größe nur im Verhältnis zu einer kleineren groß ist und umgekehrt. Unser sinnlich empfindendes Vermögen muß an dergleichen Gegenständen zu Schanden werden; aber gerade dabei zeigt sich wieder die Macht des Ich, der Vernunft: sie legt in den Gegenstand, der „eine vollständige Komprehension aller Teile

des gegebenen Quantums in eine simultane Vorstellung nicht gestattet, diese Totalität selbst hinein". Zeigt so die Einbildungskraft ihre Schranken, so geschieht dies nur, indem die Stärke der Vernunft, die auf absolute Totalität dringt und sie in die gegebenen Teile hineinlegt, in ein um so helleres Licht tritt. — Das Erhabene also ist ein Produkt des „reinen und identischen Ich"[1]) — „ich selbst bin es, der dem Raume seine unendliche Weite und der Zeit ihre ewige Länge giebt."[2])

Die Autorität des Kantischen Subjektivismus scheint wieder alles zu beherrschen und die Objektivität, die sich da, wo von der Darstellung des Pathetisch-Erhabenen (durch das Tragische) die Rede war, nicht hatte zurückdrängen lassen, scheint hier völlig überwunden. Und doch scheint dies nur so! Denn gerade an der Stelle, wo Schiller die Subjektivität des Theoretisch-Erhabenen ausdrücklicher wie je hervorgehoben hat, steht er auch schon auf dem Punkte die gefeierte Einseitigkeit abzustreifen: da spricht Schiller nämlich von dem objektiven „Grund" im erhabenen Gegenstand, „warum denn gerade er und kein anderer uns zu diesem Gebrauch Anlaß gebe?" Kant hatte sich wohl gehütet, auch nur diesen „Schimmer von Objektivität" auf den „erhebenden" Gegenstand fallen zu lassen — er ließ sich auf die Annahme von objektiven Eigenschaften am Gegenstande, die dem Prozesse im Subjekt zu Grunde lägen, prinzipiell nicht ein. Schiller geht weiter, indem er dies thut. „Zu den objektiven Bedingungen des Mathematisch-Erhabenen", sagt er, „gehört fürs erste, daß der Gegenstand, den wir dafür erkennen

[1]) Bemerke den Anklang an Fichte.

[2]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft § 25 ff.

sollen, ein Ganzes ausmache und also Einheit zeige; fürs zweite uns das höchste sinnliche Maß, womit wir alle Größen zu messen pflegen, völlig unbrauchbar mache. Ohne das erste würde die Einbildungskraft gar nicht aufgefordert werden, eine Darstellung seiner Totalität zu versuchen, ohne das zweite würde ihr dieser Versuch nicht verunglücken können." Wie aber sollen wir jene subjektive Forderung der Vernunft noch für notwendig halten, wenn die geforderte Einheit (Totalität) in dem Gegenstande bereits vorhanden ist? — Nach Kant ist die Natur „erhaben in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt". Schiller aber zeigt durch die Angabe der notwendigen Eigenschaften des Gegenstandes und durch seine angeführten Beispiele, daß nicht in allen Fällen die Idee der Unendlichkeit der Natur vorauszusetzen ist. Es bleibt in Schillers „Erklärung und zur allgemeinen Begründung dieser Art des Erhabenen nichts zurück als das objektive Verhältnis einer Vorstellung überlegener Größe gegen jeden Maßstab ihrer Schätzung".[1])

Wir haben gesehen, wie Schillers Bestrebungen sich von Anfang seiner Untersuchungen darauf richteten, das Wohlgefallen am Schönen als auf der Form beruhend zu erklären, abgesehen von dem Inhalte, der erst durch die Behandlung seinen ästhetischen Wert (oder Unwert) empfängt. Allerdings sind dann bei dem, was Schiller unter Form versteht, Form und Inhalt nicht eigentlich getrennt, sie sind unter einer Formel zusammengefaßt. So auch beim Erhabenen.

Das Schöne war erklärt als „Freiheit in der Er-

[1]) Vergl. R. Tomaschek, a. a. O. Seite 225.

scheinung" — und auch beim Erhabenen sollte (bloß subjektiv) das Übersinnliche (Freiheit) sich abheben von der „Unterlage" des Sinnlichen: aber die objektive Seite des „Erhabenen" hatte sich uns sozusagen aufgedrängt in der „Würde" und in den Verkörperungen des Pathetisch-Erhabenen, den Helden der tragischen Kunst, dem Ausdruck ihrer erhabenen Seelenstimmung in Gebärden und Stellungen u. dergl.

Eine spätere Schrift „Über das Erhabene" wollen wir, da sie mehr in den Gedankenkreis der Briefe an den Augustenburger gehört, im folgenden Abschnitte besprechen.

---

10. Die Briefe an den Herzog von Augustenburg.

Im August 1793 besuchte Schiller nach langer Abwesenheit wieder seine Heimat, wo er nacheinander in Heilbronn, Ludwigsburg und Stuttgart sich aufhielt. Im Oktober sehen wir ihn mit einer Schrift „Über das Naive" und einer Abhandlung „Über den ästhetischen Umgang" beschäftigt.[1]) Gleichzeitig fordert er von Körner „das Original oder die Kopie" derjenigen Briefe zurück, worin er angefangen habe, seine Theorie des Schönen zu entwickeln. Denn der im Frühjahr 1792 bereits beschlossene und im Februar resp. Juli begonnene Briefwechsel mit dem Herzog von Augustenburg sollte wieder aufgenommen, der „Kallias" den Erörterungen zu Grunde gelegt werden.

Um eine Dankespflicht zu erfüllen, und zugleich seine „Ideen über die Philosophie des Schönen" in ästhetischer, individueller Form, nicht „dogmatisch" und scholastisch vorzutragen, hatte Schiller im Laufe des Jahres 1793 etwa neun Briefe von Jena und Ludwigsburg aus an den

---

[1]) Hierauf bezieht sich eine Stelle in Schillers Brief an Körner vom 21. Dezember 1795: „Der Aufsatz über ästhetische Sitten ist schon ein alter und ganz, wie er da ist, vor mehr als zwei Jahren in Schwaben gemacht"; vergl. auch Schillers Brief an Körner vom 4. Oktober 1793.

Herzog geschrieben; durch den Brand des Königlichen Schlosses in Kopenhagen am 26. Februar 1794 sind dann die Originale zerstört worden. Der Herzog ließ die „interessanten“ Briefe Schillers, wie er sich in einem seiner Briefe an den dänischen Dichter Baggesen ausdrückt, im ganzen Kreise seiner inländischen Freunde herumreisen; „alles verschlingt sie“! Diesem glücklichen Umstande haben wir es zu verdanken, daß hie und da von den Freunden unseres Dichterphilosophen Abschriften der Briefe an den Herzog gemacht wurden und so einige von Michelsen in dem herzoglichen Familienarchiv aufgefunden werden konnten. In der deutschen Rundschau [1]) wurden sie dann (im Anschluß an einen von Max Müller wieder aufgefundenen und herausgegebenen Briefwechsel zwischen Schiller und dem Herzog) ebenfalls von Michelsen dem Drucke übergeben. Die Geschichte der Briefe an den Herzog ist kurz folgende. Im Briefe vom 9. Februar 1793 [2]) hatte Schiller seinem dänischen Beschützer die Absicht mitgeteilt, ihm „seine Ideen über die Philosophie des Schönen“ in einer Reihe von Briefen vorzulegen. Zwischen diesen und den zweiten Brief (vom 13. Juli 1793) [3]) fallen die ästhetischen Briefe an Körner (Kallias), die beiden Aufsätze „Über das Pathetische“ und „Über Anmut und Würde“. Mit diesen Abhandlungen hatte Schiller sich genügend ausgesprochen über das Objektiv-Schöne und

[1]) Band VII, VIII, Jahrgang 1876. Es sind Briefe vom 9. Februar 1793, 13. Juli 1793, 11. November 1793, 21. November 1793, 3. Dezember 1793 und ein Bruchstück aus dieser Zeit erhalten; die drei letzten sind verloren.

[2]) Deutsche Rundschau 1876, Band VII, Seite 273—276.

[3]) Ebendaselbst Seite 276—284.

den Begriff der Schönheit.[1] Die unheilvolle Wendung der französischen Revolution, die Greuel und Mordthaten hatten sein Gefühl, das die Morgenröte der Freiheit einst sympathisch begrüßt hatte, angeekelt. Hatte er seine „Künstler" eingeleitet mit den Worten:

> „Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
> Stehst du an des Jahrhunderts Neige
> In edler stolzer Männlichkeit,
> Mit aufgeschlossenem Sinn, mit Geistesfülle,
> Voll milden Ernsts, in thatenreicher Stille,
> Der reifste Sohn der Zeit,
> Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,

so mußte er jetzt schaudernd erkennen, wie furchtbar weit das verwilderte Jahrhundert von jenem Idealzustand noch entfernt sei: nachdrücklich wird das verwerfende Urteil im zweiten Briefe an den Herzog ausgesprochen und ausführlich begründet; trotz der theoretischen Kultur welche Erschlaffung und Verwilderung der Sitten! Wie war dem abzuhelfen? Hatte die Kunst auch den Zustand der verfeinerten Gesittung noch nicht geschaffen, die er als ihre Wirkung aus vergangenen Epochen angenommen hatte, so konnte sie doch vielleicht für die Zukunft die ästhetische Erziehung der Menschheit bewirken.[2] Die subjektive Seite des Schönen, der Geschmack und seine Wirkung auf die sittliche und intellektuelle Entwicklung der Menschheit wurden nun der Gegenstand von Schillers Erörterungen in den Briefen an den Prinzen. Die spekulative Erörterung des Kallias ist fallen gelassen.

---

[1]) Vergl. oben Seite 163 — 165.

[2]) Vergl. Kuno Fischer, Schiller als Philosoph (1891) II, Seite 293.

Nach mancherlei Stockungen konnte Schiller seinem Körner von Ludwigsburg aus am 10. Dezember 1793 berichten, daß zehn Bogen bereits fertig seien, wo er „das Schöne und den Geschmack bloß in seinem Einfluß auf den Menschen und die Gesellschaft betrachte, und die reichhaltigsten Ideen aus den Künstlern philosophisch ausgeführt" seien. Bis zum 3. Februar 1794 machen „die fertigen Briefe gegen vierzehn gedruckte Bogen aus".[1]) „Über den Begriff der Schönheit habe ich mich noch gar nicht eingelassen, und bin auch jetzt noch nicht so weit, weil ich erst eine allgemeine Betrachtung über den Zusammenhang der schönen Empfindungen mit der ganzen Kultur und überhaupt über die ästhetische Erziehung der Menschen voranschickte", schreibt Schiller im nämlichen Briefe. Es ist der Stoff aus den Künstlern philosophisch ausgeführt, das Thema, wie es in den ersten neun Briefen über ästhetische Erziehung in erweiterter Überarbeitung vorliegt. Der Plan der Briefe erhellt aus dem Schreiben Schillers an Körner vom 10. Dezember 1793 und vom 3. Februar 1794. Nachdem Schiller „die schwankenden Begriffe über das Schöne der Form und die Grenzen seines Gebrauchs im Denken und Handlen", wie er glaubt, berichtigt hatte, wollte sich die Feststellung des Begriffes des Schönen immer noch ins weite ziehen. Von dem Einfluß des Schönen auf die Menschen kam er auf den Einfluß der Theorie auf die Beurteilung und Erzeugung des Schönen durch das Genie und untersuchte erst, was man von einer Theorie des Schönen zu erwarten und besonders in Rücksicht auf die hervorbringende Kunst sich

---

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 3. Februar 1794.

zu versprechen habe.[1]) Dies führte ihn von selbst „auf die von aller Theorie unabhängige Erzeugung des Originalschönen durch das Genie", über dessen Begriff Schiller es gar schwer ward „mit sich einig zu werden". Die zwar bedeutenden Winke in Kants „Kritik der Urteilskraft" waren Schiller doch durchaus noch nicht befriedigend. Aber ohne näher auf das Wesen des Genies selbst sich einzulassen, entwirft Schiller seinen weiteren Plan für die Briefe. Da scheint er, wie gesagt, gänzlich von einer apriorischen Begründung des Schönheitsbegriffes zurückgekommen zu sein. Denn ausgehend von der Voraussetzung, daß das Genie durch seine Produkte der Kunst die Regel schaffe, stellt Schiller fest, daß die Wissenschaft, die diese Regeln unter allgemeinere und schließlich unter einen einzigen Grundsatz bringe, nur „die eingeschränkte Autorität empirischer Wissenschaften" haben könne. „Sie kann bloß zu einer verständigen Nachahmung gegebener Fälle, aber niemals zu einer positiven Erweiterung" führen, die immer von dem Genie kommen müsse. So will er aus Gründen und aus der Art, wie sie entstehe, darthun, was eine solche Wissenschaft des Schönen zu leisten im stande sei: Methode, Gebiet und Grenzen will er feststellen.

Kant hatte das Genie „die Naturgabe (das Talent), welches der Kunst die Regel giebt" genannt.[2]). Sein Beispiel bringt nach Kant „eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigentümlichkeit hat-

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 3. Februar 1794 (II, Seite 91).

[2]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 46.

ziehen können."[1]) Aber gemäß seiner Lehre kann diese „Regel", die von der „That" abstrahiert werden muß, in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urteil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein. Schillers objektive Auffassung des Schönen aber ließ der Forschung auch hier freieren Spielraum. Und so wollte Schiller auf diesem Wege der Abstraktion den „reinen Begriff der Schönheit (der aber freilich nur empirische Autorität hat)" und mit demselben „den ersten Grundsatz aller schönen Künste" finden. Dieser sollte dann als Maßstab „gegen die verschiedenen Gattungen möglicher Darstellungen" gehalten werden, woraus dann die besonderen Grundsätze der einzelnen schönen Künste hervorgehen würden. — In der Kunst selbst ist wohl zu unterscheiden zwischen den bloß technisch-mechanischen Regeln und den ästhetischen. Die Verwechslung dieser beiden hat es oft verursacht, daß man in den Begriff der Schönheit Eigenschaften aufgenommen hat, welche bloß der Wahrheit und der Brauchbarkeit gelten. Man sieht leicht, daß es auch hier wieder auf den formellen Charakter und die reine Wirkung des Schönen hinaus soll, gemäß dem Begriffe des Schönen, wie er im Kallias und in weiterer Fassung dann in den Briefen über ästhetische Erziehung entwickelt ist.

Interessant ist die Haupteinteilung der Künste nach ihren Zwecken:

1. in Künste des Bedürfnisses und
2. in Künste der Freiheit.

Bei den ersteren, „welche Objekte für einen physischen Gebrauch bearbeiten", bestimmt dieser Gebrauch auch die

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49 Seite 187.

Form des Objekts. Da „alle Form einige Schönheit zuläßt“, verdienen auch sie hier Berücksichtigung. Die „Künste des Bedürfnisses“ bearbeiten entweder Sachen oder Gedanken oder Handlungen (Architektur — Beredsamkeit — schöne Lebensart). Nur wenn diese einen bloß ästhetischen Zweck haben sollten, sind ihre Produkte in die Klasse der eigentlich schönen Künste zu rechnen. — Im „Kallias“ schon [1]) hatte Schiller die Werke der Architektur als „nicht ganz freie“ Kunstwerke bezeichnet, weil es nicht immer möglich sei, bei denselben ohne einen Begriff auszureichen; somit mußten sie, wie die Künste der Beredsamkeit, die Formen des schönen Umgangs vom Gebiete des „reinen Schönen“ weichen, da sie alle einen äußeren Zweck haben und somit Heteronomie verraten. Auch noch später kehrte diese in seiner strengen Kunstauffassung tiefbegründete Ansicht wieder.

Die eigentlich schönen Künste [2]) sind die der zweiten Klasse, da „in der freien Betrachtung zu ergötzen“ ihr eigentlicher Zweck ist. Nun hat aber „jedes Werk der schönen Kunst einen objektiven Zweck, den es ankündigt“ und einen „subjektiven Zweck, den es verschweigt“, durch die Art nämlich, wie es jenen objektiven Zweck ausführt, den Geschmack zu ergötzen. Der erstere zielt darnach durch „Wahrheit der Darstellung (objektive Zweckmäßigkeit) den Verstand zu befriedigen“; der zweite geht auf Schönheit selbst, um durch subjektive Zweckmäßigkeit den Geschmack zu befriedigen. Dies letztere macht allein den wahrhaft schönen Künstler und sein

---

[1]) Im Briefe an Körner vom 23. Februar 1793. II, Seite 35. 36; ferner vergl. oben Seite 145. 146.

[2]) Vergl. die Einteilung bei Kant, Kritik der Urteilskraft § 44.

Werk zum schönen Kunstwerk in strengster Bedeutung. Hat aber der objektive Zweck für sich, unabhängig vom subjektiven (von der Schönheit), den Künstler interessiert, so ergeben sich die Künste des Affekts. — Noch später (in den Briefen über ästhetische Erziehung selbst) werden wir der gleichen Auffassung begegnen: Tomaschek erkennt „in dem bloßen Schema die Intention einer Trennung der schönen Form von dem Inhalte“.[1])

Es blieb bei dem bloßen Plane zur Gewinnung des reinen Begriffs der Schönheit auf empirischem Wege; — bei der Überarbeitung und Fortsetzung der Briefe in Jena machten sich Einflüsse geltend, die, wie wir sehen werden, Schiller abermals zu einer spekulativen Begründung der Schönheitslehre führten.[2])

Bei den Erörterungen über ästhetische Erzeugung durch das Genie und über das Genie selbst war Schiller in seinen Briefen an den Augustenburger stehen geblieben. Infolge verschiedener Umstände, erneuter Unpäßlichkeit, Mißbehagen an der schwäbischen Umgebung, vereitelten Aussichten auf Mainz u. ähnl., hatte er am 20. Januar 1794 wiederum eine längere Pause eintreten lassen. Als der Dichter dann am 15. Mai nach einem etwa neunmonatigen Aufenthalt in Schwaben nach Jena zurückgekehrt war, erhielt er am 10. Juni einen Brief des Herzogs vom 4. April, der ihn an die Wiederaufnahme der Korrespondenz gemahnen mußte: und Schiller versprach denn auch[3]), für die in Kopenhagen verbrannten

---

[1]) K. Tomaschek, a. a. O. Seite 245.

[2]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 245. 246.

[3]) Schillers Brief an den Herzog vom 10. Juni 1794 (Müller Seite 43); ferner Schillers Brief an Körner vom 12. Juni 1794.

Originale Abschriften zu liefern. Aber dazu sollte es nicht kommen. Im Juli läßt Schiller „auf eine zeitlang alle Arbeit liegen, um den Kant zu studieren"[1]); denn es galt immer noch, alle Tiefen der Kantischen Lehre auszumessen, ehe er sich auf eine sichere Höhe in der Theorie des Schönen emporschwingen konnte.

Sehr zu statten kam ihm bei diesem neuen Anlauf „über die ganze Materie ins reine zu kommen", der anregende Umgang mit W. v. Humboldt, der, hauptsächlich von Schiller angezogen, im Februar 1794 nach Weimar übergesiedelt war. Im täglichen Gespräche mit ihm entwickelten sich Schillers Ideen „schneller und glücklicher"[2]) und nahmen zu an Tiefe; mußte schon Humboldts ganzes Wesen, das jene „Totalität" zeigte, „die man äußerst selten sieht"[3]), anziehend und belebend auf Schiller wirken, mußte sein von den Alten zu „harmonischer Einheit des geistigen und sinnlichen Menschen durchgebildeter Geist" bei Schiller auf eine verwandte Seele stoßen, so war er doch auch namentlich in der Lage, Schiller das weitere Studium Kants zu erleichtern: hatte Humboldt doch, angeregt durch Schillers Aufsatz „Über Anmut und Würde" und durch Unterredungen mit Körner, alles, was Kant seit der Kritik der reinen Vernunft geschrieben, „durchaus studiert mit heißem Bemühen", um sich auf die Diskussion mit Schiller vorzubereiten.[4]) So gestaltete sich denn ihr Verkehr zu einem gemeinschaftlichen Be-

---

[1]) Schillers Brief an Körner vom 4. Juli 1794.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 18. Mai 1794.

[3]) Ebendaselbst.

[4]) Vergl. R. Haym, W. v. Humboldt, Seite 91.

streben, die Elementarbegriffe in ästhetischen Dingen festzustellen.[1])

Andere Dinge noch hielten Schiller von der Korrespondenz mit dem Herzog ab. Mitten im Kampf politischer Parteiungen und der Tagesmeinungen, unter dem Geräusche der Waffen wurde ein bedeutsames litterarisches Projekt entworfen: eine Zeitschrift, die „Horen", sollte durch die Teilnahme der hervorragendsten deutschen Schriftsteller das gesamte lesende Publikum in ihren Kreis ziehen. Auch Fichte trat der Zahl der Mitarbeiter bei; die „neue Ansicht", welche dieser dem Kantischen System gegeben hatte, trug dazu bei, Schiller über manches aufzuklären; zwar sah er sich zu der Grundlehre vom „Ich", der „die Welt nur ein Ball ist, den das Ich geworfen hat"[2]), bald in einem gewissen Gegensatz. Aber immerhin konnte Schiller durch den Verkehr mit den Philosophen zu systematischer Aufstellung seiner Gedanken angeregt werden.

Und noch eines anderen Ereignisses aus dieser Zeit haben wir zu gedenken, das für Schillers damaliges Arbeiten sowohl wie für sein Dichten und Denken überhaupt, für sein ganzes Sein von epochemachender Bedeutung werden sollte: es ist die Annäherung an Goethe.

Es ist bekannt, daß die beiden so nahe bei einander lebenden größten Zeitgenossen sich doch lange Zeit recht ferne standen: „mehr als ein Erddiameter" machte die Scheidung zwischen den beiden „Geistesantipoden".[3]) —

Das Jahr 1794 hatte Goethe mit der frohen Hoff-

---

[1]) Vergl. Schillers Brief an W. v. Humboldt vom 27. Juni 1798 (Briefwechsel Seite 302).

[2]) Vergl. Schillers Brief an Goethe vom 28. Oktober 1794.

[3]) Goethe, Tag- und Jahreshefte 1794.

nung angetreten, daß es ihn im Vergleich mit den vorhergehenden Jahren (1792, 1793), wo er Augenzeuge und Teilnehmer „des größten Unglücks" in der Champagne und bei der Belagerung von Mainz gewesen war, „durch mancherlei Freundlichkeit erquicken möge". Seinem durch fremdes Leiden milder und versöhnlicher gestimmten Herzen sollte dieser Wunsch in herrlichste Erfüllung gehen durch den sich bald einleitenden vertraulichen Geistesbund mit Schiller.

Die erste persönliche Annäherung fand am 13. Juli 1794 statt, nachdem Schiller schon am 13. Juni[1]) Goethe zur Mitarbeiterschaft an den „Horen" eingeladen hatte: ein eingehendes Gespräch über Kunst und Kunsttheorie, vielleicht im Anschluß an Goethes Lieblingsthema, die Natur „wirkend und lebendig aus dem Ganzen in die Teile strebend" darzustellen, hatte die erste Bresche in die trennende Mauer gegenseitiger Vorurteile geschlagen: mit freudiger Überraschung hatte Goethe „den Antipoden" die zerstückelnde Behandlung der Natur durch die Fachwissenschaft tadeln hören. Der erste Schritt zu einer Annäherung war gethan. Sie hatten sich ihre Hauptideen mitgeteilt, und gerade ihre eigene Verschiedenheit, die sie aus der Ferne immer abgestoßen hatte, mußte jetzt, da die Annäherung doch auch eine unerwartete Übereinstimmung aufgedeckt hatte, zur Anziehungskraft werden: denn „ein jeder konnte dem andern etwas geben was ihm fehlte und etwas dafür empfangen".[2]) — Bald eröffnete Schiller mit seinem denkwürdigen Briefe vom 23. August 1794, in dem er sein Herz und seine ganze warme Aufrichtigkeit sprechen

[1]) Vielleicht auch hatte das erste Gespräch im Mai stattgefunden.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 1. September 1794.

ließ, jene Reihe von Briefen, die für uns heute zu den „Werken“ dieser Männer zählen: mit einem Schlage nahm er Goethes, des sonst so Zurückhaltenden, Herz gefangen; der warme Ton der Schillerschen Worte hatte das letzte Eis geschmolzen. Auf jenen Brief hin, in welchem Schiller, wie Goethe sagte[1]), „mit freundschaftlicher Hand die Summe von Goethes Existenz zog“, kam dieser ihm „endlich mit Vertrauen entgegen“.[2]) So konnte Schiller nach seiner Rückkehr von Weißenfels dem Dresdener Freunde melden, daß Goethe „jetzt ein Bedürfnis fühle, sich an ihn anzuschließen und den Weg, den er bisher allein betreten, in Gemeinschaft mit ihm fortzusetzen“.

Und in der That machten die beiden alle Zurüstungen zu einer längeren trauten Weggenossenschaft. Nachdem sie sich erst über die Fundamente ihres Wesens wechselseitig Klarheit verschafft, machten sie sich daran auch das, was sie an selbstgeschaffenem Geistesbesitz hatten, einander mitzuteilen: bezeichnend ist es für Schiller in dieser Epoche, daß er dem neuen Freunde vor allem eine intime Bekanntschaft mit seinen ästhetischen Errungenschaften vermittelte: die in jenem ersten Gespräche über Kunst ausgestreute Ideenaussaat hatte bei Goethe schon bald ihre Früchte getragen; denn er sandte an Schiller einen Aufsatz, worin er die Erklärung der Schönheit, daß sie „Vollkommenheit mit Freiheit“ sei, auf organische Naturen anwandte.[3]) Eine vierzehntägige „Konferenz“ in Weimar schlang das Band der Freundschaft noch fester um die Dichter. Sie

---

[1]) Vergl. Goethes Brief an Schiller vom 27. August 1794.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 1. September 1794.

[3]) Ebendaselbst.

fanden, „daß sie in Prinzipien einig seien und die Kreise ihres Empfindens, Denkens und Wollens teils koincidierten, teils sich berührten".[1])

So, auf wechselseitige Ergänzung gegründet, war „durch den vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettstreit zwischen Objekt und Subjekt ein Bund besiegelt, der ununterbrochen dauerte", ein Verhältnis eingeleitet, „das für beide ein neuer Frühling ward, in welchem alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging".[2]) Auch hier, wie in dem Bunde mit Körner, und in noch höherem Maße, war das stärkste Bindemittel in ihren gemeinschaftlichen Bestrebungen gegeben: auch hier war es der heilige Ernst und die edle Auffassung der Kunst, nicht als eines bloßen Spieles und müßigen Luxus, sondern als desjenigen, dem „der Menschheit Würde in die Hand gegeben", was ihr Streben vereinigte. In ihren Grundlagen verschieden, mußte ihre Entwicklung schließlich doch die gleiche Bahn einschlagen: verschieden in ihrer Empfindungs- und Darstellungsweise, der eine Realist, der andere Idealist, waren sie beide zugleich die idealsten Idealisten im Hinblick auf das Endziel, das sie sich gesteckt. Denn „die Kunst ist immer ein Ideales", nur die Wege dazu sind getrennt oder verschieden.

Auf dem Felde, auf welchem sich ihre Gedanken und Ansichten zuerst getroffen und als verwandt berührt hatten, auf dem Gebiete der allgemeinen Kunsttheorie, gab es nun vorerst noch Arbeit genug: erst mußte diese Höhe noch überwunden werden, ehe sie im heiteren Ge-

[1]) Vergl. Goethes Brief an Schiller vom 1. Oktober 1794.

[2]) Vergl. Goethe, Tag- und Jahreshefte 1794.

filde der Kunstübung weiter wandeln konnten. — Man findet nun so oft die landläufige Ansicht, als ob Goethe, aller Spekulation abhold, den philosophierenden Freund ohne weiteres von der Spekulation ab- und zu der bequemeren Empirie, zu der lebendigen Anschauung hinübergezogen habe. Das wäre aber ganz gegen Schillers Art gewesen, der nicht ruhte und nicht ermattete, bis er das einmal Begonnene zu möglichster Vollendung und Klarheit hingeführt hatte. Allerdings kam sich Goethe, der immer lieber vom einzelnen Fall zum Gesetz sich durchrang, „im Theoretisieren" anfangs „wunderlich genug" vor.[1]) Abgesehen nun von der Thatsache, daß Goethe den Bestrebungen Schillers seinen aufrichtigsten Beifall zollte, daß er z. B. in den ästhetischen Briefen, deren Inhalt er „wie einen seiner Natur analogen Trank" hinuntergeschlürft, „völlige Übereinstimmung" mit seiner Denkweise gefunden hatte, — abgesehen davon finden wir, daß Schiller gerade durch den Verkehr mit Goethe angeregt, wider den anfänglichen Plan[2]), sich doch an eine apriorische Entwicklung des Schönheitsprinzipes machte.[3]) Nachdem Goethe nämlich die Grundzüge des „Kallias" kennen gelernt, hatte er mit Schiller bei jener „Konferenz" einen Briefwechsel „über gemischte Materien" verabredet: eine Reihe von Aufsätzen für die „Horen" sollte sich daraus ergeben. Diese Korrespondenz wurde von Schiller am 8. Oktober mit einer Untersuchung über das Wesen des Schönen eingeleitet, auf das sie sich in der Folge oft geführt sehen könnten. Indem er auf die

---

[1]) Vergl. Goethes Brief an Schiller vom 19. Oktober 1794.

[2]) Vergl. oben Seite 231.

[3]) Vergl. auch K. Tomaschek, a. a. O. Seite 288. 289.

Unterredungen über ästhetische Dinge bei der „Konferenz" in Weimar sich bezog, war zugleich das Thema der zweiten Folge der Briefe über ästhetische Erziehung (vom 10.—16.) angeschlagen. — Aber nicht mehr auf empirischem Wege wollte er den Begriff der Schönheit finden: „auf innern und objektiven Gründen ruhend sollte der auf apriorischem Wege gesuchte Begriff das Kriterium der Wahrheit in sich selber tragen".[1]) An Körner schreibt er um etwa dieselbe Zeit:[2]) „Davon bin ich nun überzeugt, daß alle Mißhelligkeiten, die zwischen uns und unsersgleichen, die doch sonst im Empfinden und in Grundsätzen so ziemlich einig sind, bloß davon herrühren, daß wir einen empirischen Begriff von Schönheit zu Grunde legen, der doch nicht vorhanden ist." „Was man gewöhnlich als schön empfindet ist gar nicht das Schöne. Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist ganz gewiß objektiv, aber bloß als eine notwendige Aufgabe für die sinnlich-vernünftige Natur; in der wirklichen Erfahrung aber bleibt sie unerfüllt; und ein Objekt mag noch so schön sein, so macht es entweder der vorgreifende Verstand augenblicklich zu einem Vollkommnen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß Angenehmen." — Man sieht, wie sich im Verkehre mit Goethe[3]), und im Drange diesen zu überzeugen der Plan völlig verändert

[1]) Vergl. Schillers Brief an Goethe vom 28. Oktober 1794.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 25. Oktober 1794.

[3]) Wie wert Goethe allmählich die Philosophie unter dem bestimmenden Einfluß Schillers ward, geht z. B. aus einer Stelle des Briefes vom 10. Februar 1798 (Nr. 425) hervor: „Die Philosophie", schreibt Goethe, „wird mir immer werter, weil sie mich täglich immer mehr lehrt, mich von mir selbst zu scheiden u. s. w. — Ihr Verfahren ist mir dabei eine schöne Beihülfe".

hat. Der Begriff des Schönen selbst als eines Sinnlichen, das uns durch seine objektiven Eigenschaften nötigt, den Akt des Schönen zu vollziehen, ist noch ganz wie im „Kallias“ aufgefaßt.

Das Bedürfnis also, den Freunden und namentlich Goethe wie den weiten Kreisen des Publikums (durch die „Horen“) einen sichern Blick in die Tiefen seiner Gedankenwelt zu gestatten; der Drang, ein neues, dem Hellenischen verwandtes Leben in der Gegenwart, in den Geistern der Mitlebenden zu erwecken und zu fördern; der Wunsch, die Gegensätze, die seine individuelle Entwicklung zu schöner menschlicher Bildung ausgeglichen hatte, auch in der Allgemeinheit, im Leben der Zeit versöhnt zu sehen, oder doch der Zeit ein Idealbild möglicher Entwicklung vorzuhalten, mußten Schiller bestimmen, seine Theorie des Schönen für die Öffentlichkeit zu überarbeiten und zum Abschluß zu bringen. Wie und warum ihn ein solcher Entschluß über die Veranlagung der Briefe an den Herzog von Augustenburg hinausführte, haben wir gesehen.

So ging denn Schiller im September 1794 nach einer Konferenz zwischen ihm, W. v. Humboldt und Körner in Weißenfels (Ende August 1794) mit gesteigerter, allen Schwächen des Körpers trotzender Schaffenslust an die Umarbeitung der an den Herzog gerichteten Briefe.

Bei dieser Überarbeitung stellte Schiller aus dem überreichen Manuskript der ursprünglichen Briefe an den Herzog noch vier selbständige Aufsätze her, indem er nur einen Teil zur Ausführung des Hauptgedankens „über den Einfluß des Schönen auf die Erziehung“ vorerst benutzte. Folgende vier Abhandlungen entstanden hierbei: 1. „Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders

im Vortrag philosophischer Wahrheiten." 2. „Über die Gefahr ästhetischer Sitten."[1]) 3. „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten." 4. „Über das Erhabene", (erst später abgedruckt).[2])

Es geht aus den Briefen Schillers an Körner vom 19. Oktober und 21. Dezember 1795 hervor, daß sicher die beiden ersten in der Zeit des schwäbischen Aufenthalts entstanden sind.[3]) Die in den beiden anderen ausgeführten Ideen, ihr Zusammenhang mit den beiden ersteren und auch sonstige äußere Gründe zwingen uns, sie auch zeitlich in dieselbe Reihe mit ihnen zu setzen.[4])

Ein neues, für die Gesamt-Entwicklung von Schillers Ästhetik bedeutendes Moment ist in diesen Aufsätzen nicht zu finden: die Gedanken und treffenden Ausführungen ruhen ganz auf der Basis der im „Kallias" und in „Anmut und Würde" erzielten Resultate. Und auch die spezielle Anwendung derselben ist, trotz aller Neuheit, nur eine Konsequenz der in der Theorie gelegenen Forderungen.

Schiller unterscheidet in dem ersten Aufsatz „Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders beim Vortrag philosophischer Wahrheiten" drei Arten der „Diktion": die wissenschaftliche, die populäre und die schöne Darstellungsweise. Die Formen, welche einer jeden derselben zukommen, haben sich ganz nach ihrem

[1]) Nr. 1 und 2 in den Kleinen prosaischen Schriften zusammen unter dem Titel: „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen".

[2]) Kleine prosaischen Schriften 1801, III.

[3]) Vergl. oben Seite 224.

[4]) Vergl. K. Tomaschek, Seite 246; vergl. ferner die geschickte Kombination von Urlichs (Deutsche Rundschau VIII, Seite 380 ff.).

Endzweck zu richten. Bei der wissenschaftlichen Darstellung ist es auf „strenge Überzeugung aus Prinzipien" abgesehen: sie will zeigen „aus unbezweifelten Gründen, daß es sich notwendig so verhalte", wie es vorgetragen wird. Die Wahrheit muß dem Inhalt nach samt der Probe der Wahrheit in der Form des Vortrags enthalten sein. Deshalb muß aber auch „nicht bloß der Inhalt (Materie), sondern auch die Darlegung desselben den Denkgesetzen gemäß sein", und „mit derselben strengen Notwendigkeit, mit welcher sich die Begriffe im Verstande aneinander schließen, müssen sie sich auch im Vortrag zusammenfügen". Diese Art der Darstellung hat sich also bloß an die Denkkraft, den Verstand zu wenden, der nur durch strenge Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit befriedigt werden kann. Die Forderung der Einbildungskraft nach Freiheit in der Zusammensetzung und nach sinnlich-anschaulicher, individueller Ausdrucksweise muß deshalb unterdrückt werden. — Aber es darf diese wissenschaftliche Darstellung auch nur da angewendet werden, wo auf den „Entschluß des Lesers oder Zuhörers" zu rechnen ist, um der Sache willen die Schwierigkeiten nicht zu scheuen, die nun einmal von der abstrakten, die Willkür der Einbildungskraft ausschließenden Form unzertrennlich sind.

Es ist an sich klar, daß die „schöne Diktion" und Form von einer solchen Darstellung ausgeschlossen sein muß: denn gerade sie kommt ja dem verpönten Interesse der „Sinnlichkeit", „ihre Gegenstände nach Willkür zu wechseln", entgegen; auf der anderen Seite aber befriedigt die schöne Form auch den Verstand, dadurch, daß sie nicht bloß einen Körper, sondern auch einen „geistigen Teil, Bedeutung" hat: „der Verstand wird durch Gesetzmäßigkeit

befriedigt, indem der Phantasie durch Gesetzlosigkeit geschmeichelt wird". „In einem solchen glücklichen Verhältnis zwischen äußerer Freiheit und innerer Notwendigkeit" ist stets die Zauberkraft schöner Diktion zu finden. „Individualisierung der Gegenstände und der figürliche oder uneigentliche Ausdruck" tragen das meiste zu dieser Freiheit der Einbildungskraft bei, „jene um die Sinnlichkeit zu erhöhen, dieser, um sie da, wo sie nicht ist, zu erzeugen". So geben wir der Phantasie „Vollmacht, sich schöpferisch zu erweisen", und „augenblicklich ihre untergeordnete Rolle vergessend darf sie sich als eine willkürliche Selbstherrscherin betragen", obwohl sie durch den strengen innern Zusammenhang noch am Zügel des Verstandes festgehalten wird. Schiller gebraucht ein treffendes Gleichnis: Während uns die wissenschaftliche Darstellung gleichsam den Baum mitsamt den Wurzeln reicht und uns auf die Blüten und Früchte nur vorbereitet, „bricht uns der schöne Ausdruck die Blüten und Früchte davon ab" zu augenblicklichem Genusse, ohne daß doch der Baum unser wird.

Zwischen diesen beiden steht der populäre Vortrag. Er darf nicht, wie der wissenschaftliche, besondere Denkfertigkeit oder Bekanntschaft mit bestimmten Begriffen, sondern bloß die allgemeinen Bedingungen des Denkens voraussetzen. Die Anschauungen und einzelnen Fälle, auf welche sich die allgemeinen Begriffe beziehen, werden hier gleichsam mitgegeben, und der Vortrag überläßt es dem Verstand, den Begriff aus dem Stegreif herauszubilden. Er macht uns die Wahrheit fühlbar, nicht absolut gewiß; er sagt uns, was ist, niemals, was sein muß. — Die Einbildungskraft kann sich hier ins Spiel mischen, wenn auch nur empfangene Vorstellungen er-

neuernd: reproduktiv, sie handelt „im Dienste des Verstandes". Didaktisch wie diese Darstellungsart ist, fehlen ihr noch, „um schön zu sein, die zwei vornehmsten Eigenschaften: Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung".

„Frei wird die Darstellung, wenn der Verstand den Zusammenhang der Ideen zwar bestimmt, aber mit so versteckter Gesetzmäßigkeit, daß die Einbildungskraft dabei völlig willkürlich zu verfahren und bloß dem Zufall der Zeitverknüpfung zu folgen scheint. Sinnlich wird die Darstellung, wenn sie das Allgemeine in das Besondere versteckt und der Phantasie das lebendige Bild (die ganze Vorstellung) hingiebt, wo es bloß um den Begriff (die Teilvorstellung) zu thun ist."

Höchst interessant sind die Bemerkungen, die Schiller hinsichtlich des beim Jugendunterricht (wie auf dem Katheder überhaupt) anzuwendenden Vortrags macht. Da will er nur die streng-wissenschaftliche Methode und Vortragsweise gelten lassen. Der Verstand des Schülers soll vor allen Dingen gepflegt werden durch strenges Arbeiten und Denken — bei dem schönen Vortrag aber wird die Einbildungskraft zu sehr ins Spiel gezogen. Der Lernende sammelt für einen künftigen Gebrauch, für spätere Zwecke; deshalb muß er „zum völligen Eigentümer der Kenntnisse gemacht werden", nicht sie bloß zum augenblicklichen Genusse geliehen erhalten. Dies kann nur geschehen, wenn das Denken, nicht der einzelne Gedanke gepflegt wird: um des hohen Zweckes willen muß man sich auch beschwerlichere Mittel gefallen lassen: „Frühe schon soll der Schüler nach der edleren Lust streben, welche der Preis der Anstrengung ist!" Bei

der Lektüre oder der Unterhaltung mit „Schönem gemeiner Art“ „dringen die Begriffe in ganzen Massen in die Seele, — der Verstand aber erkennt nur, wo er unterscheidet. Das Gemüt verhielt sich während der Lektüre vielmehr leidend als thätig, und der Geist besitzt nichts, als was er thut“.

Die Pflege der Phantasie soll erzielt werden dadurch, daß der Schüler „Kenntnisse, die er sich auf dem Wege der Schule zu eigen gemacht, auf dem Wege der lebendigen Darstellung mitzuteilen“ lerne. Denn nur wer die Kenntnisse, die ihm in schulgerechter Form überliefert wurden, zugleich in schöner Form mitzuteilen weiß, beweist auch, „daß er sie in seine Natur aufgenommen und in seinen Handlungen darzustellen fähig ist“. „Nichts als was in uns selbst schon lebendige That ist, kann es außer uns werden, und es ist mit Schöpfungen des Geistes, wie mit organischen Bildungen: nur aus der Blüte geht die Frucht hervor!“

Was indes vom „Schönen im allgemeinen“ gesagt wurde, gilt nicht vom „wahrhaft Schönen“. Dieses „gründet sich auf die strengste Bestimmtheit, auf die genaueste Absonderung, auf die höchste innere Notwendigkeit“. Die höchste Gesetzmäßigkeit muß da sein, aber sie muß als Natur erscheinen. Ohne seine Gesetzmäßigkeit „aufzudrängen“, spricht es, eben weil es „wahrhaft schön“ ist, „zu dem harmonierenden Ganzen des Menschen, als Natur zur Natur“: es bemächtigt sich seines Verstandes, seines Gefühls und seines Willens zugleich. Und darin leistet die „schöne Form“ für das „andere Geschlecht“ (welches von der Schönheit beherrscht wird und alles vor den Richterstuhl der Empfindung zieht) gerade das, was

dem Manne oft durch die Wissenschaft ersetzt wird: denn dadurch, daß die „schöne Form" die Erkenntnis der Wissenschaften wieder in „lebendige Anschauungen" verwandelt und „die Menschen so in den Resultaten und der Materie vereinigt, die sich in der Form niemals vereinigt haben würden", nährt und schmückt der Geschmack den weiblichen Geist mit den Produkten des männlichen, und läßt das „reizende Geschlecht empfinden, wo es nicht gedacht, und genießen, wo es nicht gearbeitet hat".

Das wahrhaft Schöne verbindet aber auch die *Freiheit der Form* mit der *Strenge und Tiefe des Gedankens*, die sich das Genie angeeignet durch

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht".

Der Künstler „steigt in die untersten Tiefen, um auf der Oberfläche wahr zu sein, und er fragt in der ganzen Gattung herum, um dem Individuum sein Recht zu erweisen". Er muß, wenn er „etwas Großes leisten will, tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden und standhaft beharren".

Schiller hatte sein „eignes Genie" damit treffend gezeichnet. — Was er hier als für den „wahren Künstler" selbstverständlich betrachtet, hatte er in „Anmut und Würde" beim Vergleich der „architektonischen Schönheit" mit dem „Genie" von letzterem gefordert.

Ganz in den Ideenkreis der „Briefe über ästhetische Erziehung" fallen die Bemerkungen über den Anteil des

Geschmacks an der „Mitteilung der Erkenntnis". Wirkend durch die Form allein, ohne sich an dem „Inhalt" zu vergreifen, da der „schöne Vortrag" nur „einen fremden Auftrag ausrichtet", soll sein ganzer Anteil an jener Übermittlung darauf beschränkt sein, „das Gemüt in eine der Erkenntnis günstige Stimmung zu versetzen".[1] Durch die Behandlung allein darf er der Einbildungskraft gefällig sein, nicht durch die Wahl der Sache: „gleichgültig gegen die Realität" und gegen den „Sachunterschied der Dinge wird daher derjenige werden, dessen Geschmack ausgebildet wurde, ehe sein Kopf mit Begriffen bereichert, ehe seine Denkkraft geübt war". Die Darstellung ist leer und ein „bloß unterhaltendes Spiel", wo mehr Witz als Verstand ist, wo der Inhalt sich nach der Form richten muß: das innere Wesen ist dem äußeren Eindruck geopfert. Doch ist der näheren Ausführung gerade dieser Sätze der nächste Aufsatz gewidmet.

Die aus dem „Kallias" angewandten Grundbegriffe leuchten überall durch: äußere Freiheit und innere Notwendigkeit, Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung, Gesetzmäßigkeit in der Natur sind auch hier die Merkmale und Bedingungen der schönen Form. Daß ein Kunstwerk die „vollkommene Auflösung der Teile in ein reines Ganzes sein soll" ist eine Anschauung, die sich seit den „Künstlern" in immer größerer Bestimmtheit ausgebildet hat. Wir wissen, — schon öfter habe ich darauf hingewiesen — wie gerade das Hängen am Einzelnen ein Mißstand von Schillers früheren Dichtungen, besonders der ersten Dramen, gewesen war. Gerade hier konnte der Unterschied zwischen Stoff und

[1] Vergl. den 16. und 23. Brief.

Behandlung, Gehalt und Form so recht klar werden: dem Geschmacke oblag nur die Pflege der Form, die „äußere Gestalt" — und eben diese macht den Stoff, der in der Seele des Künstlers schon zum Geformten, Sinnvollen wird, den „idealisierten" Gegenstand, erst zum Schönen. — Dem philosophischen, populären und schönen Stil waren ihre Grenzen angewiesen, indem sie als die Darstellung des Notwendigen, Wirklichen und Möglichen bezeichnet wurden.[1]) Und was Schiller an dem schönen Stil vorzüglich gerühmt hatte, daß er auf den Gesamt-Menschen, seine sinnlichen und geistigen Kräfte zugleich, wirken müsse, das war es, wonach seine eigne ganze Schreibart immer gestrebt hatte: der ästhetische Charakter seines ganzen Wesens und der aus diesem frei hervorfließenden Äußerungen in Wort und That war uns schon in seinen ersten Entwicklungsjahren aufgefallen; den wilden „Strom der Begeisterung" hatten dann Kritik und Erfahrung, Selbstzucht und Arbeit in gemessene Ufer eingedämmt, so daß er jetzt um so klarer und majestätischer dahinströmte. Das ist das Mächtige, das Ewig-Jugendliche, Sich-selbst-verjüngende in Schillers Schriften, daß, nachdem er sich und uns mit der Arbeit oft schwieriger Begriffsbestimmungen hat hinhalten müssen, er dann auf einmal, angelangt auf der Höhe, unsern Blick rückwärts einladet in ein lachendes Gefilde sinnlicher Anschauungen, wo in prächtigen, klaren Bildern sich die abstrakten Resultate reflektieren, und im lebendigen, hinreißenden Flusse einer ins Lyrische sich auflösenden Spache Geist und Sinn erfrischt und gestärkt werden: mit erneuten,

[1]) Vergl. Schillers Brief an W. v. Humboldt vom 30. Oktober 1795.

verjüngten Kräften sind wir dann zum Weitermarsche bereitet und gerüstet. Die Untersuchung selbst wird mit „Präzision und logischer Schärfe geführt" und die Resultate werden in schönen Bildern der Phantasie vorgelegt.[1])

Auf die beiden folgenden Aufsätze, „Über die Gefahr ästhetischer Sitten" und „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten", die eigentlich nur das Gegenstück zu dem eben besprochenen bilden, lassen wir uns nur kurz ein: war dort von dem Nutzen und der Gefahr, den Grenzen ästhetischer Formen für die Erkenntnis die Rede, so werden in diesen Aufsätzen Nutzen und Gefahr derselben für Wollen und Handeln erörtert. Die Abhandlung „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" weist nach, daß der Geschmack dem Willen eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung verleihe: indem „er die Neigungen entfernt, die sie hindern, und diejenigen erweckt, die ihr günstig sind". Aber ebensowenig wie der Inhalt der Erkenntnis, kann der Inhalt des Pflichtgebotes durch den Geschmack bestimmt werden: nur auf die Disposition zur Tugend hat er Einfluß. Dieser „mäßigende" Einfluß des Geschmacks auf die Neigungen ist weiter in den „Briefen über ästhetische Erziehung" behandelt — und so können wir uns hier mit der Andeutung begnügen.

Eine Gefahr liegt in der ästhetischen Verfeinerung des Menschen dann, sobald er „den Geschmack zum uneingeschränkten Gesetzgeber seines Willens" macht und die Idee der Verbindlichkeit der Pflicht dem „gefälligen Scheine" opfert. Dann kann es gar leicht dahin kommen, daß die „zufällige Zusammenstimmung der Pflicht und Neigung

[1]) Vergl. Schillers Briefe an Fichte vom 3. und 4. August 1795.

als notwendige Bedingung festgesetzt und so die Sittlichkeit in ihren Quellen vergiftet wird". Es liegt darin eine gewisse Beschränkung des Ergebnisses von „Anmut und Würde", was aber dadurch zu erklären ist, daß er dort von einem „Ideale" handelt, hier von der empirischen Möglichkeit. — Für seine Entwicklung ist noch wichtig, daß Schiller im Aufsatz über den moralischen Nutzen „ästhetischer Sitten" „zum erstenmale die physische Freiheit" des Willens („Freiheit der Willkür" nach Kant) von der „moralischen" trennt: „Freiheit" bedeutet bei ihm fortan „moralische Freiheit".

Der Aufsatz „Über das Erhabene"[1]) bringt in Bezug auf die Erklärung und Einordnung des Gegenstandes selbst nichts Neues: genau wie früher wird das Erhabene als subjektiv erklärt, jedoch mit den neuen Benennungen: „Beziehung auf unsere Fassungskraft" und „Beziehung auf unsere Lebenskraft". Der eigentliche Grundgedanke der Abhandlung liegt in der Beziehung des Erhabenen auf unsere ästhetische Erziehung und somit mittelbar auf die Moralität; in der Feststellung des Einflusses, den das Erhabene, das auf dem Widerstreit beruhe, neben dem Schönen, dessen Begriff in der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft liege, für die „Menschheit" habe. Auch hier spricht Schiller wieder von einer Willenskraft als solcher ohne Rücksicht auf jeden moralischen Inhalt. Hierin liegt der „Geschlechtscharakter" des Menschen: „alle anderen Dinge müssen, der Mensch ist das Wesen, welches will". Diesen unseren „Willen" zu behaupten, soll uns die ästhe-

---

[1]) Er erschien zuerst in den Kleinen Prosaischen Schriften 1801. III, Nr. 7.

tische Kultur fähig machen, indem sie in uns die „Möglichkeit" großzieht, die physische Gewalt idealistisch zu bekämpfen, d. h. das, was wir der That nach erleiden müssen, dem Begriff nach aufzuheben und uns derselben freiwillig zu unterwerfen. Frei von der Gewalt der Natur fühlen wir uns bei der Schönheit, „weil die sinnlichen Triebe mit der Vernunft harmonieren". „Ein Gemüt, welches sich soweit veredelt hat, um mehr von den Formen, als von dem Stoff der Dinge gerührt zu werden, und ohne alle Rücksicht auf Besitz, aus der bloßen Reflexion über die Erscheinungsweise ein freies Wohlgefallen zu schöpfen, ein solches Gemüt trägt in sich eine innere, unverlierbare Fülle des Lebens, und weil es nicht nötig hat, sich die Gegenstände zuzueignen, in denen es lebt, so ist es auch nicht in Gefahr, derselben beraubt zu werden. Aber endlich will doch auch der Schein einen Körper haben, an welchem er sich zeigt, und so lange ein Bedürfnis auch nur nach schönem Schein vorhanden ist, bleibt ein Bedürfnis nach dem Dasein der Gegenstände übrig, und unsere Zufriedenheit ist folglich noch von der Natur als Macht abhängig, welche über alles Dasein gebietet".

Schiller hat hier die Bestimmung Kants, daß unser Wohlgefallen am Schönen nicht mit Interesse an der Existenz des Gegenstandes verbunden sei, genauer auseinandergesetzt: allerdings haben wir kein Interesse am Dasein des Gegenstandes um irgend eines Zweckes oder Begehrens willen, da wir nur die Anschaulichkeit mannigfaltiger Formen und das Charaktermäßige, das im Gegenstande Ausdruck gefunden hat, in die „Betrachtung" ziehen; daß also der schöne Gegenstand da sei als solcher,

daß er Freiheit in der (sinnlichen) Erscheinung sei, muß uns interessieren.

Bei dem Erhabenen aber fühlen wir uns frei, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, „weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eignen Gesetzen stünde". „Das Erhabene schafft uns einen Ausweg aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gerne immer gefangen halten möchte."

Diese „zwei Genien", das Schöne und das Erhabene, „sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab". „Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir stehn!" Ohne das *Schöne* würden wir über dem Bestreben unserem Geistesberufe Genüge zu leisten, unsere Menschheit versäumen, — ohne das Erhabene würde die Schönheit uns unsere Würde vergessen machen — drum

„Nimmer widme dich einem allein! Vertraue dem ersten
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern dein Glück!"

„Das Schöne macht sich verdient um den Menschen" (Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft), „das Erhabene um den reinen Dämon in ihm, und weil es einmal unsere Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung und also auch über die Sinnenwelt hinaus zu erweitern". Im Begriff des „*Idealschönen*" wird das Schöne mit dem Erhabenen zugleich enthalten sein oder wie Schiller

später sich ausdrückt: das Erhabene wird darin verschwunden sein. — Das Pathetische wird hier ausdrücklicher wie früher in seiner erziehlichen Beziehung dargelegt. Ganz ähnlich, wie in jener Rede über die Bühne vom Jahre 1784 spricht er dem „künstlichen Unglück" die Wirkung zu, uns durch den wiederholten Akt von Selbstthätigkeit, wie er bei der erhabenen Rührung stattfindet, durch die „Behauptung der absoluten Independenz" vom künstlichen auf ernsthaftes Unglück vorzubereiten und dann sogar das wirkliche Leiden wieder in erhabene Rührung zu verwandeln: „eine Inokulation des unvermeidlichen Schicksals" nennt Schiller das Pathetische. Auch in jener Rede war ihm die „mannigfaltige Szene menschlicher Leiden und das künstliche Hereinziehen in fremde Leiden" eine Vorbereitung dazu, unausbleibliche Verhängnisse mit Fassung zu ertragen.[1])

In „Anmut und Würde" hatte Schiller die durch den Menschen selbst erworbene Schönheit als einen Ausdruck, als die Darstellung innerer, moralischer Zustände und Gesinnungen betrachtet. Die „Anmut" war ihm die Offenbarungsform der „schönen Seele", die „Würde" der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung. Umgekehrt

---

[1]) W. Hemsen, a. a. O. Seite 37 ff. macht den Fehler, daß er annimmt, der Aufsatz „Über das Erhabene" sei nach den ästhetischen Briefen geschrieben, und sieht deshalb in der Lehre vom Erhabenen, wie es hier in den Dienst der ästhetischen Erziehung gestellt wird, eine Inkonsequenz und ein Vergessen des „früher" (in den Briefen über ästhetische Erziehung) Errungenen.

Tomaschek, a. a. O. Seite 246 und 262, Anmerkung 55 weist nach, daß der Aufsatz zum ursprünglichen Manuskript gehörte: mit den später ausgearbeiteten „Briefen über ästhetische Erziehung" ist die Theorie erst geschlossen, — und somit liegt keine Inkonsequenz vor.

war die Ansicht vom Einfluß einer schönen Umgebung auf den Geschmack und somit mittelbar auf den sittlichen Menschen tief in Schillers Seelenleben gewurzelt. Die ideale Bestimmung des Menschen war in die vollständig harmonierende Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft gesetzt: der korrespondierende Ausdruck in der Erscheinung mußte demnach, das lag nahe genug, das Ideal aller menschlichen Schönheit sein (wie er es am besten in den Meisterwerken der griechischen Kunst ausgedrückt gefunden hatte). In diesem Ideal der völligen Ausgleichung der beiden feindlichen Naturen konnte das Erhabene, das auf dem Widerstreite beruht, keine Geltung mehr haben. —

War nun aber einmal das Ideal aller menschlichen Schönheit in der „Darstellung" der erfüllten Bestimmung der Menschen, in der in die Erscheinung tretenden „Persönlichkeit" oder „Menschheit" zu suchen, so war es bloß eine natürliche Weiterung, alles Schöne unter dieser Form, als ein Analogon der zum Ausdruck gekommenen „Menschheit", ein Symbol der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft zu betrachten: es lag dies ja von allem Anfang an im Prinzipe der „Freiheit in der Erscheinung", im Akte des Schönen begründet.

11. Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Während Schiller nun im Herbste 1794 hauptsächlich damit beschäftigt war, die Briefe an den Augustenburger zu einem Ganzen zu ordnen und unter Herbeiziehung der durch das erneuerte Studium Kants gewonnenen Einsichten zu verändern und zu erweitern, drängte sich ein Teil der Ideen, denen, wie Schiller an Körner schreibt[1]), eigentlich erst das vollendete Ganze einen Halt geben konnte, hervor, um in der Rezension über Matthissons Gedichte zur Sprache zu kommen. Zwar wollte ihm auch der Plan zum „Wallenstein" keine Ruhe lassen, aber auf Körners Rat, die Phantasie ihr Geschäft der Gestaltung und Veranschaulichung („innerer poetischer Form") erst vollenden zu lassen, ehe der Genius mit der eigentlichen Schöpfung beginne[2]), legte er ihn vorläufig noch bei Seite. — Ehe wir also zur Betrachtung der ästhetischen Briefe selbst übergehen, wird es sich verlohnen, jene Rezension, die auf dieselben unmittelbar vorbereitet, in Bezug auf die für die Entwicklung wichtigen Momente zu betrachten. Bei dem gänzlichen Mangel objektiver Geschmacksgesetze, „bei der Anarchie, welche noch immer

[1]) Schillers Brief an Körner vom 4. September 1794.

[2]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 19. September 1794.

in der poetischen Kritik herrschte", sah sich Schiller, wie er am 7. September 1794 an Goethe schreibt, genötigt, „zugleich der Gesetzgeber und Richter zu sein". Ausgehend von dem uns wohlbekannten Grundsatze, daß niemals der Stoff, sondern bloß die Behandlungsweise den Künstler und Dichter mache, weist Schiller, entgegen der Meinung der „Rigoristen", nach, daß Landschaftsdichtungen zu dem Bereiche der schönen Kunst, nicht bloß der angenehmen gehörten: allerdings nur unter ganz bestimmten Bedingungen. Auch Kant[1]) hatte die ästhetische Kunst, die im Gegensatze zu der mechanischen[2]) das Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht hat, eingeteilt in angenehme und schöne Kunst.[3]) Während aber Kant seiner Theorie gemäß diese Unterscheidung bloß durch die subjektive Thatsache der in uns bewirkten oder zu bewirkenden verschiedenartigen Gemütszustände erklärt, — obwohl es ihm gerade hier schwer wird bei bloß subjektiven Bestimmungen zu bleiben — geht Schiller auch hier darauf aus, den Unterschied in dem Charakter der Form der verschiedenen Kunstarten zu finden, d. h. einen objektiven Unterscheidungsgrund zu konstatieren.

Beide Kunstarten teilen nach Schiller den Charakter

---

[1]) Kritik der Urteilskraft § 44.

[2]) „Wenn die Kunst, dem Erkenntnisse eines möglichen Gegenstandes angemessen, bloß ihn wirklich zu machen die dazu erforderlichen Handlungen verrichtet, so ist sie mechanisch", vergl. oben Seite 355.

[3]) Die angenehme Kunst beruht bei Kant auf dem Gefühle der Lust, in der Vorstellung bloßer Empfindungen, Lust des Genusses aus bloßer Empfindung; die zweite bezweckt ein Lustgefühl, welches auf der Reflexion über die bloße Form der Vorstellung beruht; beide sind unabhängig vom Zweck und Begriff.

der „Freiheit", d. h. der Unabhängigkeit von einem Zweck und von der Erkenntnis eines bestimmten Begriffes; denn auch die angenehme Kunst bezweckt bloß das Spiel der Vorstellungen. Aber zum schönen Kunstwerk, das ein subjektiv allgemeingültiges Wohlgefallen erregen will, ist außer der Freiheit noch der Charakter der Notwendigkeit erforderlich. Demnach ergiebt sich, daß auch „Dichtungen, welche bloß unbeseelte Naturmassen zu ihrem Gegenstande haben", diesen Charakter der Notwendigkeit an sich tragen müssen, sofern sie als schöne Kunst gelten wollen. Der Dichter muß demnach, um seinem künstlerischen Berufe gerecht zu werden, zwei Forderungen genügen: er muß 1. „unsere Einbildungskraft frei spielen und selbst handeln lassen" und 2. „nichtsdestoweniger seiner Wirkung gewiß sein und eine bestimmte Empfindung erzeugen". Diesen Widerspruch zu lösen wird aber nur dadurch möglich, daß der Künstler seinen Zweck durch Natur erreicht, „daß er unsrer Einbildungskraft keinen anderen Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eignen Gesetzen nehmen müßte". Damit wird die äußere Notwendigkeit in eine innere verwandelt. — Um nun in der Berechnung seines Effektes nicht fehl zu gehen, muß er an seinem Stoff alles, „was bloß aus subjektiven und zufälligen Quellen hinzugekommen ist", sorgfältig absondern und sich an das „reine Objekt" halten: „Denn nur so kann der Dichter versichert sein, daß die Imagination aller Subjekte in ihrer Freiheit mit dem Gang, den er ihr vorschreibt, zusammenstimmen werde".

Aber damit hat der Dichter seine Arbeit noch nicht vollendet: denn er will ja auch „durch das bestimmte Spiel der Imagination den Empfindungszustand des Sub-

jekts bestimmen". Da nun „in der Beschaffenheit des Subjekts nichts notwendig ist als der Charakter der Gattung", so muß der Dichter selbst nur noch „als Mensch überhaupt empfinden" und darstellen, — nur dann kann er Empfindungen „von der Gattung in uns" fordern.

„Von jedem Dichterwerke werden also folgende zwei Eigenschaften unnachläßlich gefordert: 1. notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand (objektive Wahrheit); 2. notwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen (subjektive Allgemeinheit)."

Wir sind diesen Anschauungen, vereinzelt und in allen möglichen Zusammenhängen, schon zu oft begegnet, als daß es notwendig wäre, Anknüpfungspunkte zu suchen: daß an einem Kunstwerke alles wahre Natur, nicht wirkliche (historische) Natur sein solle, ist eben, wie ich schon gesagt, die Ansicht, die sich wie ein Faden durch die ganze Schillersche Theorie hindurchzieht: nicht „Kopist" und naturalistischer „Abklatscher" soll der Künstler sein, sondern idealisierender Realist. Der Beschäftigung mit der Geschichte kann in dieser Beziehung viel zu verdanken sein. In „Wegwerfung des Zufälligen" und im „reinen Ausdruck des Notwendigen" erblickt Schiller auch hier wie im „Kallias" und a. a. O. das Wesen des „großen Stils".

„Aus dem Gesagten", fährt Schiller fort, erhellt, „daß das Gebiet der eigentlich schönen Kunst sich nur so weit erstrecken kann, als sich in der Verknüpfung der Erscheinungen Notwendigkeit entdecken läßt". Und da sich diese „Gesetzmäßigkeit" nach seiner Ansicht nur in den Erscheinungen „an dem äußeren und inneren Menschen" zeigt, so kann auch für den Menschen allein als für

ein sinnlich-vernünftiges Wesen ein Ideal der Schönheit aufgestellt werden. „Über dem Menschen (als Erscheinung) giebt es kein Objekt für die Kunst mehr, obgleich für die Wissenschaft; denn das Gebiet der Einbildungskraft ist hier zu Ende. Unter dem Menschen giebt es kein Objekt für die schöne Kunst mehr, obgleich für die angenehme; denn das Reich der Notwendigkeit ist hier geschlossen."

Schon im „Kallias" hatte Schiller „innere Notwendigkeit" der Form als Bedingung des Schönen bezeichnet, weil es nur dann in der Sinnenwelt ein Symbol des in sich Vollendeten und Vollkommnen sei: weil es nur dann „sich selbst zugleich gebietet und gehorcht und sein eignes Gesetz vollbringt". Dieses „in sich Vollendete" kann nur der Mensch sein, und worin diese Vollendung bestehen soll, wissen wir zur Genüge; nur innerhalb der menschlichen Natur kann Notwendigkeit liegen, und nur bei der menschlichen Erscheinung sind wir gewiß, daß sie sich ihre Form von innen heraus gegeben und entwickelt hat, daß sie sich zugleich notwendig und frei bestimmt und sich mit individueller Gesetzmäßigkeit aus seiner (des Menschen) Idee entwickelt habe. Als das Objekt der „schönen Kunst" mußte so vor allen der Mensch erscheinen; für ihn allein ist ein Ideal möglich. Und so ist also Schiller schließlich, nachdem er sich bei jener Unterscheidung Kants in vage und anhängende Schönheit von diesem getrennt hatte, indem er beide unter einen und denselben Gesichtspunkt stellte, doch zu demselben Ergebnis wie Kant in seinen Untersuchungen gekommen, nämlich: daß der Mensch (in seiner Erscheinung) das einzig mögliche Ideal der Schönheit und der schönen Kunst sein könne. Aber auf wie verschiedenem Weg gelangt Schiller zu diesem Ziele!

Kant hatte, wie wir oben gesehen haben, als eines Ideals der Schönheit bloß den Menschen für fähig erklärt, weil nur bei ihm, der den Zweck seiner Existenz in sich selber trage, eine Idee der Vernunft nach bestimmten Begriffen zu Grunde liege, die a priori seinen Zweck bestimme. Aber gerade darin, daß das Ideal „im Ausdruck des Sittlichen" lag und nur einem „durch objektive Zweckmäßigkeit fixierten Gegenstand angehören konnte", war nach der Lehre Kants eine Beeinträchtigung des rein-ästhetischen Urteils gelegen: und so mußte die menschliche Schönheit im subjektiven Eindruck (hinsichtlich der „Reinheit" des Gefallens) hinter der Arabeske zurückstehen.

Für Schiller dagegen, der auf die Idee der Freiheit in der Erscheinung seine ganze Theorie begründete, indem er nur die rein-formelle Seite beim Schönen in Betracht zog, mußte gerade die menschliche Schönheit am anziehendsten sein als das, welches durch seine äußere Form am meisten zu jener Art von „Anmutung" Anlaß bietet, wie wir sie bei einem im oder am Sinnlichen erscheinenden „Geistigen" empfinden. Hatte doch die Vereinigung des Sinnlichen und der „Freiheit" im Schönen, die eigentlich nicht wirklich stattfindet, nur dem Subjekte Veranlassung gegeben, in jenem dieselben Elemente wie in mir (ein Analogon meiner „Persönlichkeit") zu erblicken und in ihm bereits vollendet zu sehen, was für mich noch ideale Bestimmung ist (Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft). Da mußte die menschliche Schönheit zum Ideal werden, und Schönheit überhaupt zum Symbol der sittlichen Bestimmung des Menschen. Im Prinzipe des „Kallias" also schon war es begründet und in „Anmut und Würde" näher ausgeführt, in der Harmonie von

Sinnlichkeit und Vernunft, der idealen Bestimmung des Menschen, den inneren Grund schöner Formen zu erblicken. So konnte das Maß der erreichten Bestimmung die Norm für die Beurteilung des Schönen werden.

Anscheinend mußte der Landschaftsdichter nun ausgeschlossen sein von dem reinen Bezirke der „schönen Kunst" und sich mit der ersten Rolle im Bereich der „angenehmen" begnügen. Nichtsdestoweniger „berechtigen die aufgestellten Prinzipien" den Landschaftsdichter (und -maler) zu einem sehr ehrenvollen Range auch in der schönen Kunst. Allerdings „die Notwendigkeit", die der echte Künstler an der landschaftlichen Natur vermißt, wird er durch eine symbolische Operation in eine menschliche zu verwandeln haben, um dadurch aller der Kunstvorzüge, welche ein Eigentum der letzteren sind, teilhaftig zu werden. „Er wird nicht ruhen, bis er seinen Gegenstand in dieses Reich der höchsten Schönheit hinübergespielt hat." Es giebt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. Das erstere geschieht dadurch, daß die Dichtung neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch die Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und „als Musik" auf uns wirke; „der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) besteht aber darin, die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen"; vermittelst jenes symbolischen Aktes, der die Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußeren Bewegungen überträgt, „partizipieren auch die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des

Lichts an der ästhetischen Würde der Menschennatur". Ferner kann die Natur menschenähnlich behandelt werden dadurch, daß die Darstellung die Erweckung von Ideen im Gefolge hat: denn „in thätigen und erwachten Gemütern sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eignen Verfahren übereinstimmend zu machen". „Jene liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichts, die den ästhetischen Sinn entzücket, befriedigt jetzt zugleich den moralischen"; in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer „sittlich gestimmten Seele". Der Dichter kann die Form der Darstellung, durch die allein der Tonsetzer und der Landschaftsmaler das Gemüt zur Aufnahme gewisser Ideen stimmen müssen, noch durch den Inhalt unterstützen und „der Symbolik der Einbildungskraft eine bestimmte Richtung geben". Aber er darf auch die Ideen nur andeuten, auf die Empfindungen nur anspielen, da gerade darin das Anziehende solcher „ästhetischen Ideen" liegt, „daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken".

Form und Inhalt hat also Schiller auch in dieser Schrift im Begriffe wieder scharf auseinandergehalten, und zwar nicht bloß scheinbar, wie Tomaschek darzuthun sucht.[1]) Es beruht das Wohlgefallen nicht auf der hinter der Form stehenden Sache, sondern auf der aus der Sache hervorgehenden und in der Sache liegenden Form, die deshalb, weil sie aus innerem Prinzipe bestimmt ist und hervorquillt, gleichsam das Angesicht, den Charakterausdruck

---

[1]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 269 ff.

der „Persönlichkeit" zeigt. Und es ist nicht, wie Tomaschek es zuspitzen möchte, nach Schiller ein Wohlgefallen an unserem eignen Subjekt, sondern wir freuen uns und empfinden es mit ästhetischer Lust, daß da draußen in der Welt auch noch etwas ist, das in der Form seiner Erscheinung, als vergeistigtes Sinnliches, uns unsere eigne „Persönlichkeit" gleichsam zurückwirft.

Hinsichtlich der Erklärung der „ästhetischen Ideen" schließt sich Schiller an Kant an: sie dienen dazu, „das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnen". Gerade die Tonkunst, die unter allen schönen Künsten den am wenigsten bestimmbaren „Charakter" zeigt, mußte deshalb am meisten die Lust der Erweckung „ästhetischer Ideen", die „viel Unnennbares zu einem Begriffe hinzudenken lassen" [1]), mit sich führen. Und so ist sie denn auch der meisten Ausdeutungen fähig. — Indem Schiller nun die Musik als objektiv bestimmten „Inhalt", der durch sie dargestellt werden soll, Nachahmung (Form) der Gemütsbewegungen nennt, setzt er zugleich in die Art dieser Nachahmung, die nach den Gesetzen, „welche über die inneren Beziehungen des menschlichen Herzens walten", stattfindet, das Formelle dieser Kunst. „Liebliche Stetigkeit der Succession, schöne Haltung des Ganzen" machen die Bewegungsformen der Töne zu einem notwendigen Ausdruck einer bestimmten Empfindungsweise, zum „Seelengemälde". In der Beziehung des Effektes der Musik auf die Gemütsbewegungen und das wechselnde Spiel der Empfindungen durch äußere Bewegungen, in deren Verknüpfung die Notwendigkeit der menschlichen Natur zur Geltung kommen

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49, Seite 185.

kann, ist bei Schiller zuerst die „tiefe, innerliche Schätzung der Musik anzutreffen".[1]) „Wie das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist, so ist diese meine Analysis derselben aus meiner ganzen Menschheit herausgenommen", schreibt Schiller einmal[2]) an Goethe (in Bezug auf die Theorie der „Briefe über ästhetische Erziehung"). So hatte er auch seine Auffassung der Musik aus seinem tiefsten Innern genommen. Er, dem „der unbestimmte Drang nach Ergießung strebender Gefühle", „das Musikalische eines Gedichts" der mächtige Anlaß zu Werken der Begeisterung wurde[3]), der, als er die „Jungfrau" schrieb, von dem Eindrucke eines Gluckschen Werkes erfüllt war, er brauchte bloß in sein Inneres zu blicken, um diese Bedeutung der Musik zu erkennen.

Körner hatte, als er die Rezension las, bedauert, daß „manche Idee an dieser Stelle" stünde; doch hoffte er, Schiller werde ihnen schon einen bessern Platz anweisen.[4]) Und Schiller machte sich auch bald an diese Platzanweisung durch Fertigstellung der Korrespondenz mit dem Prinzen. Allerdings sollte sie nun wieder, entgegen dem Plane vom 3. Februar 1794, unter dem Titel: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" ein Ganzes ausmachen, und also von seiner eigentlichen Theorie des Schönen unabhängig sein. Die Einleitung aber, die nach jener Inhaltsangabe an Körner[5]) „die allgemeine Betrachtung über den Zusammenhang der schönen Empfindungen mit

[1]) Vergl. H. v. Stein, a. a. O. Seite 233; ferner Kant, Kritik der Urteilskraft, § 14, Seite 71.

[2]) Im Briefe an Goethe vom 7. Januar 1795.

[3]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 25. Mai 1792.

[4]) Körners Brief an Schiller vom 10. September 1794.

[5]) Vergl. oben Seite 227.

der ganzen Kultur" enthalten sollte, schwoll schon zu dem Inhalte voller neun Briefe an.[1]) Am 20. Oktober 1794 schreibt Schiller an Goethe, daß er mit diesen neun Briefen „den Tanz der Horen" beginnen wolle. Vom 10.—16. Briefe aber ging Schiller, nicht zum wenigsten unter dem Einflusse des Verkehrs mit Goethe[2]) daran, seine „Theorie auf apriorische Weise zu entwickeln" (und also doch in diesem Zusammenhange die Darstellung seiner „eigentlichen Theorie" vorzunehmen). Aus dem ihm zurückbleibenden reichhaltigen Manuskripte konnte er dann die von uns im vorigen Abschnitte behandelten vier Aufsätze zusammenstellen. Nur die ersten neun Briefe können demnach als Bearbeitung der Korrespondenz mit dem Augustenburger gelten; auch wird eine solche in Bezug auf die weiteren „Briefe" nicht mehr erwähnt.

Schiller war mit diesem Teil seiner „Briefe" wie mit dem ganzen System „ungemein gut zufrieden". Trotz der großen Anstrengung, die ihm diese Arbeiten gekostet, herrscht doch durchs Ganze eine „Simplicität", die sich ihm selbst bei der Ausführung durch eine größere Leichtigkeit bemerkbar machte.[3]) „Eine solche Einheit, als diejenige ist, die dieses System zusammenhält, habe ich in meinem Kopfe noch nie hervorgebracht, und ich muß gestehen, daß ich meine Gründe für unüberwindlich halte", schreibt er am 5. Januar 1795 an Körner. „Laufe also recht ernstlich darauf Sturm, und suche, wo du eine Blöße daran findest." Und Körner gestand denn auch zu, daß er nie etwas Befriedigenderes über den Gegenstand gelesen

[1]) Vergl. oben Seite 227.
[2]) Vergl. oben Seite 238 ff.
[3]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 5. Dezember 1794.

habe.[1]) — Goethe und Meyer wurden von „Anfang an bis hinaus davon fortgerissen, und zwar in einem Grade, wie kaum ein Werk der Beredsamkeit vermag".[2]) Wie Humboldts kongenialer Geist von der Abhandlung ergriffen wurde, hat er selbst in seiner „Vorerinnerung" zu ihrem Briefwechsel durch den Ausdruck intimsten Verständnisses bekundet.

Im sechsten Stück der „Horen" (1795) war dann unter der Überschrift: „Die schmelzende Schönheit" Fortsetzung und Schluß der „ästhetischen Briefe" enthalten (17.—27. Brief). Auch über diesen Teil seines „Systems" äußert sich Schiller mit gleicher Zuversicht.[3]) —

Als Goethe ihm während dieser philosophischen Arbeiten Teile seines „Wilhelm Meisters" zur Beurteilung zusandte, überkam Schiller eine gewisse elegisch-sehnsüchtige Stimmung. So schreibt er an Goethe[4]): „Ich kann Ihnen nicht ausdrücken, wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkte dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so strenge und so rigid und so abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis, und Philosophie Antithesis ist. Zwar darf ich mir das Zeugnis geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt, ... aber dennoch fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement — und kann

[1]) Vergl. Körners Brief an Schiller vom 11. Januar 1795.

[2]) Schillers Brief an Körner vom 19. Januar 1795.

[3]) Vergl. Schillers Brief an Goethe vom 27. Februar 1795.

[4]) Schillers Brief an Goethe vom 7. Januar 1795.

mich nicht enthalten in einem solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heiteren Stunde bloß für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muß. Soviel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzig wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn."

Solche Worte und solche Stimmungen in einer Zeit, wo sich zugleich die freudigste Zuversicht über die Ergebnisse seines philosophischen Systems ausspricht, gewinnen Wichtigkeit für Schillers Entwicklungsgang; denn sie sind ein Symptom dafür, daß Schiller, durch das „Anschauen" des Goethischen Geistes und das Bewußtwerden der großen Differenz zwischen ihnen gezwungen, nach Klarheit ringen mußte über den Unterschied zwischen „naiver und sentimentalischer" Art.

Der „melancholischen Stunde" indes sollte auch die heitere wieder folgen. Die Ankündigung des Frühlings goß bald über seine Beschäftigung neues Leben aus[1]) — und unter beharrlichem Ringen mit der „Ungunst" seiner Natur war im Juni das Werk vollendet.

Die ersten neun Briefe enthalten im Grunde keinen wesentlich neuen Gedanken: dieselben Anschauungen, dieselben Betrachtungen, wie wir sie bis hinauf in die Zeit der „Künstler" und noch weiter zurück angedeutet oder ausgeführt finden, kehren hier im „System" wieder. Das Neue liegt hauptsächlich auch hier in der Art seiner Anwendung und den daraus sich ergebenden Folgen: diese neun Briefe sind so ein Sammelplatz, in den alle Ideen und Ergebnisse der früheren Abhandlungen zusammenfließen und sich um den Grundgedanken vom Einfluß

[1]) Vergl. Schillers Brief an Goethe vom 27. Februar 1795.

des Schönen auf das Gemüt gleichsam herumkrystallisieren. Ein kurzer Rückblick wird das klar machen.

Im „Kallias“ war Schiller ausgegangen von der Erklärung des Schönen als „Freiheit in der Erscheinung“, die uns nötige, die Idee der sittlichen Freiheit in uns, den Sinnenwesen, hervorzubringen. Eine Anwendung und Erweiterung zugleich hatte dieses Prinzip gefunden in „Anmut und Würde“: auf die Schönheit der menschlichen Gestalt, wie sie aus der Werkstatt der Natur hervorgeht, war diese Erklärung dort bezogen und auf die der „Person“ entstammende, selbsterworbene Schönheit: die Anmut war als der Ausdruck[1]) der Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit, als die Erscheinungsform der „schönen Seele“ bezeichnet. Diese „schöne Seele“, die „reiffste Frucht der Humanität“, ist und bleibt aber doch immer nur ein Ideal. Wenn nun auch im „Idealschönen“ das Erhabene verschwunden sein wird[2]), so wird es in der Wirklichkeit in der „Würde“ immer seinen Ausdruck finden müssen, in den Fällen, wo Sinnlichkeit und Vernunft nicht harmonieren. Es war nur, wie wir gezeigt haben, ein weiterer Schritt, eine einfache Weiterbildung des ursprünglichen Prinzips, im (Ideal-) Schönen überhaupt nur den Ausdruck des Idealmenschlichen, des harmonischen Verhältnisses von Sinnlichkeit und Vernunft, zu erblicken; oder, wie Schiller es zum erstenmale bestimmt

[1]) Es scheint mir falsch, wenn Tomaschek immer wieder sagt, mit der „schönen Seele“ solle nur der Grund der Möglichkeit der Anmut erklärt werden. Widerspricht dem Schiller nicht selbst, wenn er sagt: „Anmut ist der Ausdruck der schönen Seele“, also die anmutigen Bewegungen stellen die „schöne Seele“ dar?

[2]) Vergl. den Aufsatz „Über das Erhabene“.

in der „Rezension von Matthisons Gedichten" gethan, die schöne Form als eine symbolische Darstellung der harmonisierenden Naturen, als ein Analogon der „Menschheit" zu betrachten: also nicht so, wie es in seinem jugendlichen Philosophieren der Fall gewesen, als ob er eine Gleichsetzung des Schönen und Moralischen gewollt hätte dem Inhalte und Werte nach: nein, nur das Verhältnis des Sinnlichen und Übersinnlichen im Schönen sollte analog der Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen angeschaut und beurteilt werden; befreiend sollte es deshalb wirksam sein, weil in einer Welt „feindlicher Erscheinungen", „die mit tausend Kräften auf ihn zielen", dem Menschen das Schöne als „gleichgeartet" entgegentritt.

Wie bereits angedeutet, wird der materiale Reichtum von Schillers Gedanken in diesen neun Briefen nicht wesentlich erweitert: aber sie werden vertieft und in sich ausgeweitet dadurch, daß er seine über das Wesen des Ästhetischen gewonnenen Resultate unmittelbar an die ganze Kultur und die Entwicklung des Menschen und „an das vollkommenste aller Kunstwerke", den Bau einer wahren politischen Freiheit, anknüpft.

Das Ideal, das Schiller in „Anmut und Würde" dem einzelnen Menschen als das Ziel seines Strebens vorgehalten hatte, wird hier auf „das organische Zusammen" der Menschen, die Gesellschaft, den Staat, angewandt: den Weg und die Mittel, die er dort dem Individuum angewiesen, fordert er hier für die „objektive und gleichsam kanonische Form", „in der sich die Mannigfaltigkeit der Subjekte zu vereinigen trachtet", d. i. für eine Vereinigung, in der jeder der Idee seiner Bestimmung gemäß leben

und dadurch nur die Gesetze des Staates befolgen würde. Wie der Mensch die Natur ehren und mit seiner Vernunft versöhnen soll, so muß der Staat die Subjekte achten und mit sich in Harmonie bringen; nur dann darf der Staat den subjektiven Menschen unterdrücken, wenn dieser mit seiner eignen Bestimmung im Widerspruch stünde, wenn „der subjektive Mensch dem objektiven Menschen sich kontradiktorisch entgegensetzte".

Wir sehen hieran schon, daß Schiller für das „politische Kunstwerk" ebenfalls Freiheit und Notwendigkeit in Übereinstimmung fordert, wie bei dem schönen Kunstwerk. Die Entwicklung seiner Gedanken ist etwa folgende:

Den noch ganz vom Bedürfnis und physischen Trieben beherrschten Menschen wirft die Not in den nach bloßen Kräften und Naturgesetzen eingerichteten und bestimmten Staat: den Notstaat. Kraft seiner moralischen Bestimmung, sich selbst durch die Vernunft und das Sittengesetz zu beherrschen, drängt und treibt es den Menschen aus diesem „Naturstande", dem „Staate der Not", heraus: er will den „Vernunftstaat" an dessen Stelle setzen. Aber wie soll er diesen Übergang machen von dem wirklichen physischen Zustande zu einem bloß möglichen, wenngleich moralisch-notwendigen Ideal der Gesellschaft? Die „Tierheit" ist die Bedingung der „Menschheit" — (das hatte Schiller schon in seiner „Magisterdissertation" ausgesprochen), — ohne sie ist eine Existenz überhaupt nicht möglich — sie ist der sichere Boden, auf den die Leiter zu jenem höheren Zustande gestützt sein muß: demnach also darf „die physische Gesellschaft in der Zeit keinen Augenblick aufhören, indem die moralische in der Idee sich bildet". Ein „mittlerer Zustand" ist not-

wendigerweise herzustellen, der „von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang" bahnt. Das Individuum muß zuerst zum Eintritt in den „Vernunftstaat" vorgebildet werden. Natur und Vernunft, Pflicht und Neigung sind die beiden Triebfedern, die auf den Willen des Menschen wirken: diese zur Übereinstimmung zu bringen, muß die Aufgabe der Erziehung, der Gewöhnung sein: denn „Totalität des Charakters muß bei dem Volke gefunden werden, welches fähig und würdig sein soll, den Staat der Not mit dem Staat der Freiheit zu vertauschen". „Es wird jederzeit von einer noch mangelhaften Bildung zeugen, wenn der sittliche Charakter nur mit Aufopferung des Natürlichen sich behaupten kann"; deshalb ruft Schiller „den Erziehern" zu:

„Bürger erzieht Ihr der sittlichen Welt: wir wollten Euch loben,
Stricht Ihr sie nur nicht zugleich aus der empfindenden aus."

Also wiederum Betonung des Rechtes der Sinnlichkeit, des Stoffes gleichsam, der in die Form sich auflösen muß.

Von dem Staate, wie er ist, kann diese Wirkung nicht erwartet werden. Denn ihm fehlt noch die moralische Möglichkeit, „das Gesetz auf den Thron zu stellen" und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen".

„Eine große Epoche hat das Jahrhundert geboren;
Aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht,"

ruft er den Männern der Revolution zu.

Schiller vergleicht im 6. und 7. Briefe die Kultur seines Zeitalters mit der hellenischen Bildung. Er sieht seine Zeitgenossen zwischen Roheit und Schlaffheit, zwischen den Extremen der bloß tierischen Natur und entarteter Kultur schwanken; durch einseitige Ausbildung einer oder der anderen Seite im Menschen, durch die „Entgegensetzung" ihrer Kräfte wurde zwar die Gattung gefördert, aber das Individuum fiel der Zerstückelung anheim, während bei den Griechen eine gleichförmige kulturelle Temperatur vollkommene Individuen entwickelte: „so hoch bei ihnen die Vernunft auch stieg, so zog sie doch immer die Materie liebend nach". „Auf der Wage des Verstandes, als Einheit gemessen, kann das gegenwärtige Geschlecht seine Vorzüge vor dem besten der Vorwelt behaupten." Aber „welcher einzelne Neuere tritt heraus, Mann gegen Mann mit dem einzelnen Athenienser um den Preis der Menschheit zu streiten?" Und „wieviel also auch für das Ganze der Welt durch diese getrennte Ausbildung der menschlichen Kräfte gewonnen werden mag, so leiden doch die Individuen unter dem Fluche dieses Weltzwecks". Aber der Mensch kann nicht dazu bestimmt sein, über irgend einem Zwecke sich selbst zu versäumen. Die Natur darf uns nicht durch ihre Zwecke an Vollkommenheit rauben, was die Vernunft durch den ihrigen vorschreibt. Also ist es falsch, daß die Ausbildung der einzelnen Kräfte das Opfer ihrer Totalität notwendig macht. Was eine Kunst in uns zerstört hat, müssen wir durch eine höhere wiederherstellen.

Auch alle Wissenschaft mit ihrer Aufklärung kann für den richtigen Erfolg nicht garantieren. „Der Geist der freien Untersuchung hat die Wahnbegriffe zerstreut",

„und die Philosophie selbst, welche uns zuerst von ihr abtrünnig machte, ruft uns laut und dringend in den Schoß der Natur zurück — woran liegt es, daß wir noch immer Barbaren sind?" Es muß in den Gemütern der Menschen etwas sein, „was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell leuchtete, im Wege steht". Den meisten Menschen fehlt „der Mut weise zu sein". Entweder ziehen sie „den Dämmerschein dunkler Begriffe aus eigner Wahl den Strahlen der Wahrheit vor" oder im Kampfe ums Dasein ermüdet und abgespannt lassen sie andere „über ihre Begriffe die Vormundschaft führen" und „ergreifen mit durstigem Glauben die Formeln, welche der Staat und das Priestertum" für den Fall, „daß sich höhere Bedürfnisse in ihnen regen", in Bereitschaft halten. „Nicht genug also, daß alle Aufklärung nur insofern Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt; sie geht gewissermaßen auch von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz geöffnet werden muß."

Schiller hat hier mit richtigem Takte einem Grundsatze moderner Psychologie Ausdruck geliehen: dem nämlich, daß alle Erkenntnis nur dann wirkliches Eigentum des Menschen wird, wenn sie zugleich im Gefühle wurzelt. Deshalb also Ausbildung des Empfindungsvermögens! Das Werkzeug, welches das Wunder bewirken wird, — wir kennen es längst aus Schillers Untersuchungen — ist die „schöne Kunst in ihren unsterblichen Mustern", die selbst wieder auf „die absolute Einheit" des menschlichen Wesens zurückweisen. Denn der wahre Künstler wird den Stoff vielleicht aus der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits

aller Zeit von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen.[1]) Der Künstler[2]) „strebe aus dem Bunde des Notwendigen mit dem Möglichen das Ideal zu erzeugen!" Dann wird er dem Zeitalter von selbst „die Richtung zum Guten" gegeben haben — die Entwicklung wird „der ruhige Rhythmus der Zeit" schon bringen. „Lebe mit deinem Jahrhundert", ruft er „dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit" zu, „aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben". „Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen." „Wo du sie findest, umgieb sie mit edlen, großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet."

Wir erinnern uns, schon in jenen Festreden des „Pflanzschülers" vom Einfluß einer schönen Umgebung auf den Geschmack und die sittliche Veredelung der Menschen gehört zu haben.[3]) In den „Künstlern" hatte er diesen ihre hohe Bestimmung ans Herz gelegt mit den Worten:

„Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit Euch! Mit Euch wird sie sich heben!

[1]) Hier wird bereits die Fassung des Schönheitsprinzipes, wie sie in der zweiten Folge der Briefe vorliegt, angedeutet.

[2]) Schiller dachte an Goethe bei der Charakteristik des „wahren Künstlers" (vergl. Schillers Brief an Goethe vom 20. Oktober 1794).

[3]) Vergl. oben Seite 20. 21.

Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!"

Auch tritt schon dort, etwas mystisch zwar, die Idee einer Verbindung von Wahrheit und Schönheit in der Kunst auf. Der Grundgedanke der „Künstler", daß Schönheit das Bindeglied bilde „zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit", bildet auch hier die Grundlage des Ganzen. Ferner war dort die ästhetische Bildung als Durchgangsstufe zu der moralischen Bildung aufgefaßt, ohne daß ihr wie hier die Kraft der Harmonisierung von Pflicht und Neigung (Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Geist) beigelegt wurde. In der Rezension Bürgers dagegen wurde diese Wirkung der Dichtkunst bereits zugestanden: „sie stellt gleichsam die ganze Menschheit in uns wieder her". — Hier hat alles, was dort der Dichter, der sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt war, kühn wagend aufgestellt hatte, einen Boden und Halt gefunden in der Lehre Kants und seiner eignen Theorie.

Es scheint bei Kant nun zweifelhaft, ob er „die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks in die Entwicklung sittlicher Ideen und in die Kultur des moralischen Gefühls" [1]) gesetzt haben will, „weil der Geschmack im Grunde ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen sei", oder ob er, wie Schiller im Schönen „den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse" [2]) sieht: seine Aussprüche lassen sich nach beiden Richtungen hin deuten.

---

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 60, Seite 234.

[2]) Vergl. ebendaselbst, § 59, Seite 232.

Interessant ist es noch zu beobachten, wie Schiller hier ganz und gar die frühere Vertrauensseligkeit gegenüber dem Publikum aufgegeben hat[1]), ja es dem Künstler warm ans Herz legt, das Urteil seiner Zeit zu verachten und „aufwärts nach seiner Würde und nach dem Gesetz" zu blicken. In jugendlicher Unerfahrenheit hatte er einst das naive Bekenntnis abgelegt, sich nur noch vor dem Richterstuhl des Publikums verantworten zu wollen. Die spätere Verachtung des Urteils der Menge floß mit Notwendigkeit aus dem sich seiner idealen Mission bewußten Dichtergemüte; wenigen es recht zu machen, den Besten seiner Zeit genug zu thun mußte den Trieb nach äußerer Anerkennung vollauf befriedigen: denn dann hat der Dichter ja gelebt für alle Zeiten. Daß in Schiller solche Ansichten sich festigen konnten, hängt zusammen mit der Entwicklung des Gedankens, daß das Kunstwerk sich selbst genug sein müsse, in eigner Vollendung seinen unmittelbaren Zweck habe.

In den politisch-historischen Auffassungen lassen sich vielfach Anlehnungen an Kant und Fichte nachweisen, worauf näher einzugehen wir hier verzichten müssen.[2])

Das Auseinandertreten der harmonischen Einheit in die Gegensätze einseitiger Ausbildung und Entwicklung der „Kräfte" findet dann später in der Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung" seine spezielle Anwendung und Erläuterung.

Durch die erste Reihe von Briefen war festgestellt, daß wir durch die Schönheit von der „doppelten Verirrung" der Rohigkeit und Erschlaffung zugleich auf den richtigen Weg zurückgeleitet werden sollten. Aber wie wird dies

---

[1]) Vergl. oben Seite 37.

[2]) Vergl. K. Tomaschek, a. a. O. Seite 279 ff.

geschehen können, da der Geschmack und die schöne Kultur, den Inhalt oft über der Form vernachlässigend, meistens thatsächlich mit politischer und moralischer Verderbnis Hand in Hand gehen? Da gerade die Energie des Charakters gewöhnlich mit der ästhetischen Kultur verloren geht? Aber Schiller erwartet jene ausgleichende Wirkung nicht von der Schönheit der Erfahrung: der „reine Vernunftbegriff der Schönheit", der auf dem Wege der Abstraktion zu suchen ist, muß schon aus der Möglichkeit der sinnlich-vernünftigen Natur gefolgert werden können, die Schönheit muß sich als eine notwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen. An diesem reinen Begriff muß dann alles Schöne der Erfahrung erst geprüft und gemessen werden. Im 10.—16. Brief wird demnach untersucht, welches der reine Begriff der Schönheit sein muß, wenn sie eine möglichst harmonische Seelenthätigkeit herbeiführen soll.

Bei „zwei letzten Begriffen" wird das abstrahierende Denken zuletzt stille stehen und seine Grenzen bekennen müssen: „das Bleibende (im Menschen) nennt man seine Person, das Wechselnde seinen Zustand" („Selbst" — „seine Bestimmungen"; „Freiheit" — „Welt"). Aus ihnen fließen die zwei Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur, deren erstes auf „absolute Realität", das zweite auf „absolute Formalität" dringt; mit anderen Worten: der Mensch „soll alles Innere veräußern und alles Äußere formen". Die auf „Erfüllung dieser doppelten Aufgabe gerichteten Kräfte in uns, die man, weil sie uns antreiben, ihr Objekt zu verwirklichen, ganz schicklich Triebe nennt", sind der Sach- (der sinnliche, der Stoff-) und der Formtrieb. Jener fordert,

daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe: dieser Zustand der bloß erfüllten Zeit heißt Empfindung, und er ist es allein, „durch den sich das physische Dasein verkündigt". Der andere Trieb, ausgehend von dem „absoluten Dasein" (der vernünftigen Natur) des Menschen, ist bestrebt „Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen, und bei allem Wechsel des Zustandes seine Person zu behaupten". Das Selbstbewußtsein des Ich ist erwacht, und nun entwickelt sich der Trieb, diese Person recht oft zu bethätigen, der Formtrieb. Die Grenzen dieser Triebe, deren Tendenzen sich zwar widersprechen, aber „nicht in denselben Objekten", zu sichern, ist die Aufgabe der Kultur, „die also beiden eine Gerechtigkeit schuldig ist". Die Wirksamkeit des einen Triebes muß die des anderen begründen und begrenzen, jeder einzelne gelangt für sich gerade zur höchsten Verkündigung dadurch, daß der andere thätig ist. Aber ein solches Verhältnis der Wechselwirkung, „die Idee seiner Menschheit", ist „bloß eine Aufgabe der Vernunft, die der Mensch nur in der Vollendung seines Daseins ganz zu lösen im Stande ist". In der Erfahrung möglich wäre dieses Wechselverhältnis bloß in den Fällen, wo der Mensch „sich zugleich seiner Freiheit bewußt würde und sein Dasein empfände, wo er sich zugleich als Materie fühlte und als Geist kennen lernte". Und „der Gegenstand, der diese vollständige Anschauung seiner Menschheit ihm verschaffte, würde ihm zu einem Symbol seiner ausgeführten Bestimmung; folglich (weil diese nur in der Allheit der Zeit zu erreichen ist) zu einer Darstellung des Unendlichen dienen". Der Zusammenhang mit dem „Kallias" ist an dieser Stelle ganz evident:

Darstellung der Freiheit war ihm dort das Schöne. Doch wollen wir uns hier mit der Andeutung begnügen, um erst die Entwicklung des Schönheitsbegriffes weiter zu verfolgen.

„Eine solche Erfahrung", fährt Schiller fort, „würde einen neuen Trieb im Menschen aufwecken, in welchem die beiden anderen zusammenwirken." Dieses Zusammenwirken der beiden Grundtriebe, mit dem der Geist erst wahrhaft frei sich entfaltet, ihre Verschmelzung nennt Schiller den „Spieltrieb", der darauf gerichtet ist, „die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren". Und der Satz: „der Spieltrieb wird bestrebt sein so zu empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte, und hervorzubringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet", erinnert an den Kantischen, daß die Einbildungskraft, sich frei überlassen, diejenige Form hervorbringt, die die Verstandesgesetzmäßigkeit überhaupt entwerfen würde.[1]) — Wenn nun das Objekt des Sachtriebes „Leben" heißt (in weitester Bedeutung: Empfundenes, Gefühltes, Begehrtes), „ein Begriff, der alles materiale Sein bedeutet", und der Gegenstand des Formtriebes die „Gestalt" (sowohl in eigentlicher als uneigentlicher Bedeutung), „ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge unter sich faßt" (im Denken und sittlichen Wollen), so ergiebt sich als das Objekt des „Spieltriebes" die „lebende Gestalt": „ein Begriff, der alle ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen umfaßt, und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung „Schönheit" nennt, zur Bezeichnung dient. „Lebende Gestalt" ist alles, dessen

[1]) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 22, Seite 71.

„Form in unsrer Empfindung lebt" (denkend Empfundenes)[1]) und „dessen Leben in unserm Verstande sich formt" (empfindend Gedachtes, vernünftig Begehrtes).[2]) Dies gilt für den leblosen Marmorblock sowohl als für den lebenden Menschen: „die Gestalt muß Leben und das Leben Gestalt sein". — Die Schönheit also ist das Objekt des Spieltriebes, „da sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und dem Bedürfnis befindet", „dem Zwange sowohl des einen als des anderen entzogen", indem der Mensch mit dem Gegenstande nur „spielt". — „Indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, verliert alles Wirkliche seinen Ernst, weil es klein wird, und indem es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Notwendige den seinigen ab, weil es leicht wird."

Aus dem, was Schiller weiter über das „Ideal des Spieltriebs" verglichen mit der empirischen Art der Völker zu spielen sagt (edle Wettkämpfe der Hellenen — Gladiatoren- und Tierkämpfe bei den Römern u. s. w.), könnte man den Satz ableiten: An ihren „Spielen" werdet ihr sie erkennen! Denn „der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und soll nur mit der Schönheit spielen".

„Aus der Wechselwirkung zwei entgegengesetzter Triebe und aus der Verbindung zwei entgegengesetzter Prinzipien haben wir das Schöne hervorgehen sehen." Das höchste Ideal desselben wird „also in dem möglichst vollkommenen Bunde und Gleichgewichte der Realität

---

[1]) Vergl. K. Gneiße, Schillers Lehre von der ästhetischen Wahrnehmung, Seite 69.

[2]) Ebendaselbst.

und der Form zu suchen sein".[1]) — Was aber der Idee nach nur eine einzige unteilbare Schönheit sein soll, wird in der Erfahrung immer eine doppelte sein: je nachdem die Realität oder die Form, die im Idealschönen ausgeglichen sind, im Schönen der Wirklichkeit das Übergewicht erhalten, werden sich die dort zu harmonischer Thätigkeit vereinten Wirkungsarten trennen in die auflösende und die anspannende. „Was also in dem Idealschönen nur in der Vorstellung unterschieden wird, das ist in der Schönheit der Erfahrung der Existenz nach verschieden." In der Erfahrung giebt es eine schmelzende und eine energische Schönheit.

Die schmelzende wird nicht im stande sein, den Menschen vor einem gewissen Grade von Weichlichkeit und Entnervung zu schützen, die energische immer einen Überrest von Wildheit und Härte im Menschen zurücklassen: und festgehalten, daß es in der Erfahrung eine zweifache Schönheit giebt, so „wird jener Widerspruch erklärt und beantwortet sein, den man in den Urteilen der Menschen über den Einfluß des Schönen, und in Würdigung der schönen Kultur anzutreffen pflegt". Beide Teile behaupten von der ganzen Gattung, „was jeder nur von einer besonderen Art derselben zu beweisen im Stande ist".

Nicht mehr, wie im „Kallias", will Schiller hier das

---

[1]) Hemsen a. a. O. Seite 33 bemerkt hier: „Es ist deutlich, wie durch solche Ausdrucksweise die ganze Angelegenheit aufs neue getrübt wird. Hier wo wir lediglich nach dem Prinzip fragen, kann von keinem Mehr oder Minder die Rede sein." Das ist nichts „mehr und minder" als, man verzeihe mir den Ausdruck, Wortklauberei! Wie kann denn bei einem „Gleichgewichte" noch von einem „Mehr oder Minder die Rede" sein? Dann ist es ja doch kein „Gleichgewicht".

Schöne allein aus dem Wesen der Vernunft konstruieren, „sondern er sucht nur im Kantischen Sinn zur Beurteilung der Möglichkeit der durch die Erfahrung gegebenen Verbindung der sinnlichen und vernünftigen Natur im Menschen das apriorische Prinzip“.[1])

Die Abstraktion führt Schiller zu den zwei höchsten allgemeinsten Begriffen: Beharrung und Wechsel, die er durch die bedeutungsvolleren Bezeichnungen: „Person und Zustand“ ersetzt. Darin nämlich war auch das gegeben, worin Kant den Unterschied des Intellegiblen und des Sinnlichen, des Ich und der psychologischen Erscheinungen, der Freiheit und der Notwendigkeit setzt.[2]) Merkwürdig genug bleibt immer die aus jenen Abstraktionen gefolgerte Trennung eines selbständigen „physischen Daseins“ neben einem „absoluten Dasein“ im Menschen, und die mit ihnen besonders verbundenen eigentümlichen Triebe. Es könnte von dieser Art des spekulativen Verfahrens und der Deduktion jenes Wort Schillers über Körners Anmerkungen zum „Kallias“ gelten: sie sind mehr ästhetisch- als logisch-deutlich. — Doch ein mehr „unterhaltendes Verfahren“ lag ja in dem ursprünglichen Plan und Zweck dieser „Briefe“. Es kam Schiller nicht nur darauf an, in das Verständnis des Schönen einzuführen, sondern auch „die wahrhaft ästhetische Stimmung, indem er sie beschrieb, hervorzurufen“: also mit einem Worte, nicht bloß von der ästhetischen Erziehung zu reden, sondern sie thatsächlich zu bewirken.[3])

---

[1]) Tomaschek, a. a. O. Seite 294.

[2]) Vergl. Überweg, a. a. O. Seite 239.

[3]) Wie Danzel a. a. O. Seite 239 treffend bemerkt; vergl. auch den mehrfach erwähnten Brief Schillers an Fichte vom 3. und 4. August 1795.

Wir haben bereits oben gezeigt, wie Schiller aus seiner Erklärung des Schönen als „Freiheit in der Erscheinung“ heraus im Laufe der Entwicklung seiner Ästhetik dazu gedrängt wurde, das Schöne seiner Form nach als eine symbolische Darstellung des Rein-Menschlichen zu fassen. Es scheint mir eine irrige Ansicht zu sein, wenn Tomaschek[1]) meint, daß hier gegen die Rezension von Matthissons Gedichten insofern ein „Fortschritt“ sei, als sich Schillern dort noch fast überall die formelle Forderung in eine Forderung des sittlichen Inhalts verwandelt habe. Schiller hat doch dort genau dasselbe, wenn auch nicht in so klarem Zusammenhange (— sollten doch die „Ideen“ der Rezension durch seine Theorie erst einen Halt bekommen —) ausgesagt wie hier: auch dorten sollten „Stoff und Form im einzelnen Schönen in einem solchen Verhältnisse stehen, das nach derselben Art beurteilt werden kann“ wie das Verhältnis von Sinnlichem und Übersinnlichem (Stoff- und Formtrieb) im Menschen. Das zeigt sich am deutlichsten da, wo Schiller darlegt, wie auch die Landschaftsdichtung einen hohen Rang in der schönen Kunst einnehmen könne, wenn sie ihren Gegenstand in das Reich der höchsten Schönheit „hinübergespielt“ habe, d. h. ein analogon personalitatis aus ihrem Stoff gemacht hat. Und Schiller ist gewiß derjenige nicht, der leugnen wollte, daß ein solches „Hinüberspielen“ anders als durch die Form, die Darstellungsweise, geschehen könne. Wie gesagt, die ganze Entwicklung ist schon im „Kallias“ vorgezeichnet, und nur wenn wir „Freiheit in der Erscheinung“ als Keim und Kern von allem annehmen, können wir uns überhaupt unter

[1]) Tomaschek, a. a. O. Seite 297. 298.

„lebender Gestalt" das vorstellen, was Schiller darunter versteht. Wer nicht, wie Tomaschek[1]), annimmt, daß hier in den „ästhetischen Briefen" ein verändertes Prinzip herrsche und ganz andere Gesichtspunkte vorwalten, der muß anerkennen, daß auch der hier entwickelte Begriff des Schönen — objektiv wie subjektiv (als Stimmung) — der Thatsache des Schönen, wie Schiller sie im „Kallias" auffaßt, entspricht. „Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine notwendige Aufgabe für die sinnlich-vernünftige Natur." [2]) Diese Worte, geschrieben in einem Briefe, worin er seiner Zuversicht hinsichtlich seiner Lehre Ausdruck giebt, zeigen, wie Schiller das Schöne noch ganz im Sinne des „Kallias" auffaßt. — Allerdings der Buchstabe, die Bezeichnungen, die ganze Ausdrucksweise sind hier aus bekannten Gründen anders geworden — die Ideen sind in ihrem Kerne noch dieselben. Vollständig neue Grundgedanken, „Prinzipien", die denen des „Kallias" und von „Anmut und Würde" an die Seite oder gar gegenüber träten, sind hier nicht zu finden: nur an Intension haben die Bestimmungen gewonnen, die Gedanken und Sätze haben sich in sich selbst ausgeweitet. So recht gilt hier jenes Wort der Selbstcharakteristik, das Schiller um jene Zeit an Goethe schrieb [3]): „Weil mein Gedankenkreis kleiner ist, so durchlaufe ich ihn ebendarum schneller und öfter, und kann eben darum meine kleine Barschaft besser nützen, und eine Mannig-

[1]) Tomaschek, a. a. O. Seite 165.

[2]) Schillers Brief an Körner vom 25. Oktober 1794; vergl. oben Seite 161.

[3]) 31. August 1794.

faltigkeit, die dem Inhalt fehlt, durch die Form erzeugen. Sie bestreben sich Ihre große Ideenwelt zu simplifizieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte." Damit ist auch das ganze Wesen von Schillers Entwicklungsgang von Anbeginn an getroffen. Schiller dreht gleichsam die Gedanken und Ideen nach allen Seiten und schafft eine reiche Vielfältigkeit von Beziehungen zu einem Gedanken: auf demselben Baume sprossen tausend Blüten.

Was die Idee der Menschheit selbst anlangt, die zum Maßstab nicht nur des wirklichen Menschen, sondern auch der Schönheit, als Symbol der aufgeführten Bestimmung, geworden ist, so haben wir in diesen Briefen eine nähere Begründung und einen vervollkommneten Ausdruck des Ideals vor uns, wie es schon in „Anmut und Würde" entwickelt worden war. Dort war das Ideal nur eigentlich für den praktischen Menschen aufgestellt, — Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft war dort in engerer Bedeutung: Harmonie von Pflicht und Neigung. Hier wird das Ideal durch die verlangte „Totalität des Charakters" auf den theoretischen Menschen mitbezogen: ein harmonisches Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft (in weitester Bedeutung) wird hier für die Schönheit vorausgesetzt. Aber auch diese weitere Fassung hatte ihren Vorläufer in „Anmut und Würde" in der Ansicht, daß in den antiken Werken als dem Ausdruck vollendeter Menschheit das Ideal der Schönheit gegeben sei.[1])

[1]) Vergl. oben Seite 191. 192; ferner Seite 267. 268.

Das Wohlgefallen am Schönen wird demnach in der Analogie eines harmonischen Verhältnisses im Schönen zur Normalform, „der Idee der Menschheit" zu suchen sein; oder mit anderen Worten: wir werden dieses Wohlgefallen dann empfinden, „wenn ein Sinnliches in der allgemeinen Form des Ausdrucks der Persönlichkeit spielt". Es ist aber nicht etwa nach Schiller ein hinter der Erscheinung Liegendes, was den Grund der Schönheit und damit des ästhetischen Wohlgefallens bildet, (wie Tomaschek an verschiedenen Stellen seines Buches behauptet), sondern der Grund der schönen Formen, die uns in einer ungeteilten Anschauung ein Bild unseres eignen ungeteilten Ich bieten (im Ausdruck und in der Anmutung), ist in und mit der Erscheinung gegeben. Schiller hat dies im 15. Briefe mit der ganzen plastischen Kraft seiner Sprache ausgesprochen; auf der sonnenklaren Fläche begrifflicher Erörterungen und logischer Schlüsse läßt er unserer Phantasie ein weihevolles Bild der abstrakten Schönheit erstehen, der „lebenden Gestalt": „In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. ..... Wir befinden uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff, und die Sprache keinen Namen hat".

Wir erinnern uns, daß Schiller nachträglich ein objektives bejahendes Merkmal der „Freiheit in der Erscheinung" gefunden zu haben glaubte. Worin dieses posi-

tive Merkmal bestand, haben wir dort nachgewiesen.[1]) Die Folgerung Danzels, daß „dann freilich nur der Mensch oder die Darstellung des Menschen vollkommen schön wäre"[2]), läßt sich aus dem, was wir über die „Rezension von Matthissons Gedichten" gehört haben, leicht widerlegen.

Hinsichtlich der Entstehung des terminus „Spiel" weist Tomaschek[3]) mit Recht die Meinung Danzels, daß dabei Weißhuhns Aufsatz in den „Horen" „Über die höhere Bedeutung des Spiels" (der, nebenbei gesagt, später erschien als die „Briefe") Einfluß gehabt habe, zurück. Bei Schiller tritt dieses Wort schon früher auf, wo es sich um „schöne Gemütsbewegungen" handelt — auch Kant gebraucht es für zwangsfreie Bethätigung der Kräfte. Interessant ist es, daß der Engländer Home, den Schiller kannte, das Vergnügen der Kinder am Spiele auf die Annehmlichkeit der Bewegungen, „ohne eine Beziehung auf eine Absicht oder ein Vorhaben" zurückführt. Auch Schiller faßt das Spiel als eine „Form des Vergnügens am Zweck- und Absichtslosen".[4]) Freiheit und Leichtigkeit werden demnach zum Charakter der spielenden Handlungen (Spiel in praktischem Sinne) und zu dem solcher Wahrnehmungen (Spiel in theoretischem Sinne) gehören. Der Geist spielt also, indem er das Schöne außerhalb genießt und indem er aus schönem Fühlen und Wollen heraus handelt. Im Künstler endlich spielt der Geist, indem er Gegenstände, die sich außer ihm befinden und

---

[1]) Vergl. oben Seite 160 ff.

[2]) Danzel, a. a. O. Seite 242.

[3]) Tomaschek, a. a. O. Seite 359, Anmerkung 30.

[4]) Vergl. H. v. Stein, a. a. O. Seite 205.

bestimmten Zwecken dienen, zu schönen, d. h. in der Erscheinung freien Gegenständen umschafft.[1]) In allen diesen Fällen beruht das Spiel darin, daß der Zweck und die Absicht dem Handeln, Betrachten und Schaffen verschwunden sind, daß die Gegenstände frei und leicht erscheinen, wie aus dem Nichts entsprungen; aller Zwang ist fern, die Handlungen und Vorstellungen bewegen sich zwar in ernsthaften Formen, aber ohne einen objektiven Zweck.

In seinen weiteren Untersuchungen (17.—27. Brief) will Schiller „die Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen, und die Wirkungen der energischen Schönheit an dem abgespannten prüfen, um zuletzt beide entgegengesetzte Arten der Schönheit in der Einheit des Idealschönen auszulöschen". Es war die Aufgabe aus den vorhergehenden Erörterungen noch übrig geblieben, nachzuweisen, daß der Einfluß des Schönen aufs Gemüt auch wirklich so beschaffen ist, daß der Mensch „in der schönen Stimmung" eine völlige Anschauung seiner Menschheit hat. Die Lösung dieser Aufgabe wird in den folgenden Briefen versucht, indem Schiller von der Wirkung der „schmelzenden Schönheit" ausgeht. Denn nur in Bezug auf die „schmelzende Schönheit" hat Schiller (vom 17. Briefe an) diese Einwirkungen geprüft und erläutert: die der energischen dagegen hat er nie behandelt.[2])

---

[1]) Vergl. K. Gneiße, a. a. O. Seite 63.

[2]) Falsch sagt Überweg: „Vom 17. Briefe an geht Schiller speziell auf die Wirkungen teils der schmelzenden teils der energischen Schönheit ein". Speziell geht er nur auf die der schmelzenden ein.

Der wirkliche, folglich beschränkte Mensch befindet sich entweder, wie wir wissen, in einem Zustande der Abspannung oder einem Zustande der Anspannung. Für den ersteren ist die energische, für den zweiten die schmelzende Schönheit. Angespannt aber kann der Mensch sowohl „unter der einseitigen Gewalt des „Sachtriebes" (von Empfindungen) als unter der übermäßigen Herrschaft des „Formtriebes" (von Begriffen) sein". Freiheit, Auflösung wird für den durch die Empfindung ausschließlich beherrschten Menschen nur durch die Form möglich sein; der andere hinwieder, einseitig durch Gesetze beherrscht, ist nur durch „Materie" zu erlösen. Die „schmelzende Schönheit" also „wird erstlich als ruhige Form das wilde Leben besänftigen, und von Empfindungen zu Gedanken den Übergang bahnen; sie wird zweitens als lebendes Bild die abgezogene Form mit sinnlicher Kraft ausrüsten, den Begriff zur Anschauung und das Gesetz zum Gefühl zurückführen." — Wie Schiller z. Zt. der „Künstler"[1]) der Kunst die Wirkung zugeschrieben, daß sie die Sinnenwelt durch geistige Täuschung veredele und den Geist rückwärts zur Sinnenwelt einlade, so wiederholt er das hier mit ganz ähnlichen Worten.[2]) — Also auch innerhalb der einen Art des Schönen, das gegen allen Zwang sich richtet, wie die energische gegen alle „Indulgenz", wird sich das Schwanken zwischen Stoff und Form noch zeigen, welches für „das Schöne der Wirklichkeit" überhaupt gilt: daher hat man sich vor der Annahme zu hüten, daß die Einteilung des Schönen, worin entweder der Stoff oder die Form überwiegt, mit

1) Vergl. oben Seite 65. 66.

2) Vergl. 18. Brief W. W. X Seite 335.

der Einteilung in die schmelzende und die energische Schönheit identisch sei.[1])

Daß aber die schmelzende Schönheit „überhaupt Mittel zu dieser Auflösung werde", mußte erst noch bewiesen werden; es galt daher den Ursprung der Schönheit im menschlichen Gemüte zu erforschen und zu begründen, und somit in spekulativer Untersuchung den objektiven Schönheitsbegriff durch den subjektiven zu ergänzen, eine Aufgabe, die noch seit dem Entwurf des „Kallias" ihrer Lösung harrte.[2]) Dort nämlich war uns Schiller noch den Beweis schuldig geblieben, „daß Freiheit in der Erscheinung eine solche Wirkung auf das Gefühlsvermögen notwendig mit sich führe, die derjenigen völlig gleich ist, die wir mit der Vorstellung des Schönen verbunden finden", d. h., um jetzt mit den „ästhetischen Briefen" zu reden, eine Wirkung, in welcher wir eine vollständige Anschauung der Menschheit haben. Was er aber dort (im „Kallias") auf induktivem Wege zu erweisen gesonnen war, versucht er hier auf dem Gebiete der Spekulation zu finden. Danzel[3]) geht zu weit, wenn er meint, die ganzen ästhetischen Briefe nähmen die unausgefüllte Stelle des „Kallias" ein; Tomaschek dagegen[4]) gesteht zu wenig zu, wenn er nur eine Analogie in der Fomulierung der im „Kallias" gestellten Aufgabe mit der der „ästhetischen Briefe" anerkennen will; wir können diesen Teil ruhig als eine Ergänzung zum „Kallias"

---

[1]) Vergl. Tomaschek, a. a. O. Seite 300.
[2]) Vergl. oben Seite 140. 141.
[3]) Danzel, a. a. O. Seite 238.
[4]) Tomaschek, a. a. O. Seite 165.

betrachten, da ja hier wie dort „Freiheit in der Erscheinung“ die Grundlage von allem ist.[1])

In den Briefen 18—22 geht Schiller an die Ausfüllung jener Lücke.

Anknüpfend an die angeführte Wirkung des Schönen berichtigt Schiller den von ihm schon früher öfters angewandten Begriff des „mittleren Zustandes“ [2]), der obgleich alle Erfahrungen auf ihn hinweisen, ein ungereimter und widersprechender ist „wegen des unendlichen Abstandes zwischen Materie und Form, zwischen Empfinden und Denken“. Diese Verbindung der beiden ewig entgegengesetzten Zustände ist bloß dann denkbar, wenn beide ganz aufgehoben werden und „in einem dritten völlig verschwinden“. — Mit dieser „mittleren Stimmung, in der das Gemüt weder moralisch noch physisch genötigt und doch auf beide Arten thätig und gerade deshalb nach beiden Seiten hin frei ist“, mit diesem mittleren Zustand ist das subjektive Gegenstück zu dem objektiv-wirkenden „Spieltrieb“ gefunden.

In dieser „Stimmung“ ist der Mensch frei von aller „Bestimmung“, er ist in einem Zustand „bloßer Bestimmbarkeit“, den er durchlaufen muß, um vom „Leiden“ zur „Selbstthätigkeit“ (Empfinden — Denken) fortzuschreiten, ebenso wie man, „um von Minus zu Plus fortzuschreiten, durch Null den Weg nehmen muß“. Wenn man den Zustand „sinnlicher Bestimmung“ den physischen, den Zustand der „vernünftigen Bestimmung“

[1]) Vergl. auch oben Seite 150; und besonders Seite 161; 267 u. a.

[2]) Vergl. oben Seite 32. 66 und „Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet“: „Unsere Natur verlangte einen „mittleren Zustand“, der beide widersprechende Enden vereinigt.“

den moralischen und logischen nennt, so muß man „diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den ästhetischen heißen“. Die bloße Bestimmungslosigkeit und die ästhetische Bestimmbarkeit unterscheiden sich aber dadurch, daß in jener gar keine Realität vorhanden („leere Unendlichkeit“), in dieser alle Realität („erfüllte Unendlichkeit“) vereinigt ist. In diesem Zustande der ästhetischen Bestimmbarkeit „ist der Mensch also Null, insofern man auf ein einzelnes Resultat, nicht auf das ganze Vermögen achtet“: „für Erkenntnis und Gesinnung ist deshalb die Schönheit und somit die ästhetische Stimmung völlig indifferent, da sie schlechterdings keinen einzelnen weder intellektuellen noch moralischen Zweck ausführt“.[1] Nur das Vermögen, die Freiheit alles zu sein, was er will und soll, verleiht ihm die Schönheit: und so ist sie in Wahrheit „unsere zweite Schöpferin“ zu nennen: „denn ob sie uns gleich die Menschheit bloß möglich macht und es im übrigen unserem freien Willen anheimstellt, in wie weit wir sie wirklich machen wollen, so hat sie dieses ja mit unserer ursprünglichen Schöpferin, der Natur, gemein, die uns gleichfalls nichts weiter als das Vermögen zur Menschheit erteilte, den Gebrauch desselben aber auf unsere eigne Willensbestimmung ankommen läßt“.[2] Und in dieser Hinsicht ist die ästhetische Stimmung „ein Zustand der höchsten Realität“, da sie das Ganze der Menschheit in sich begreift und befördert und, ohne eine einzelne Funktion ausschließlich in Schutz zu nehmen, der Grund

[1]) Wir kennen diesen Gedanken schon, besonders aus dem Aufsatz „Über die notwendigen Grenzen des Schönen“; vergl. oben Seite 245. 246. 248.

[2]) Vergl. „Über Anmut und Würde“.

der Möglichkeit von allen ist. Daher wird es immer ein sicherer Probierstein der wahren ästhetischen Güte eines Kunstwerks sein, wenn es diese Wirkung in möglichster Reinheit hervorbringt: „Hohe Gleichmäßigkeit und Freiheit des Geistes mit Kraft und Rüstigkeit verbunden ist die Stimmung, in der uns ein echtes Kunstwerk entlassen soll", „unserer leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Maße Meister". — Im höchsten Maße kann dies nur vom Ideal „ästhetischer Reinigkeit" gelten: die Vortrefflichkeit des wirklichen Kunstwerks kann nur in seiner möglichsten Annäherung an dasselbe bestehen. Deshalb müssen auch die verschiedenen Künste, „je mehr sie der Vollendung zureifen, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, in ihrer Wirkung auf das Gemüt immer ähnlicher werden". Die „spezifischen Schranken" müssen fallen, ohne daß die spezifischen Vorzüge aufgehoben werden: die Musik muß Gestalt werden, die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung wie Musik durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren, die Poesie muß, wie die Tonkunst, mächtig fassen, „zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben!"

Es sind dieselben Grundsätze und Regeln, hier in vollendeter Sprache zum Ausdruck gebracht, die Schiller schon in jenem Abschnitt über „das Schöne der Kunst"[1]) mehr skizzenhaft hingeworfen hatte: durch weise Benutzung der Eigentümlichkeiten einer Kunst soll der Künstler ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilen; der Inhalt, der spezifische Stoff soll „nichts, die Form aber alles thun; denn durch die Form allein wird auf das G a n z e des Menschen, durch den Inhalt nur auf einzelne Kräfte

[1]) Vergl. oben Seite 153 ff.

gewirkt". Darin also besteht „das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters", „daß er den Stoff durch die Form vertilge". Das ist jedenfalls so zu verstehen, daß jede Diskrepanz zwischen Form und Stoff verschwinde und alle bloß stoffartige, pathologische Wirkung beseitigt werde[1]): so daß „Stoff und Form", „Leben und Gestalt" in Wahrheit eine unteilbare Einheit bilden: von einem buchstäblichen „Vertilgen", wie es Zimmermann in seiner „Ästhetik als Formwissenschaft" aufgefaßt zu haben scheint, kann da keine Rede sein, denn „alle Form muß an einer Materie erscheinen".[2]) Dies liegt wiederum schon in der Definition des Schönen im „Kallias" als „Freiheit in der Erscheinung" begründet: das harmonische Verhältnis von Freiheit und Sinnlichkeit, von Form und Stoff, ihr im Schönen ausgeglichener Gegensatz ist die ideale Form Schillers; sie ist die Zusammenfassung aller der Eigenschaften des Gegenstandes, welches meine Person veranlaßt, in dem schönen Dinge ein Analogon meiner Persönlichkeit zu erblicken.

Daß Schiller „Künste des Affekts", wie z. B. die Tragödie, für nicht ganz freie Künste erklärt, da sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes (des Pathetischen) stehen, ist eine Ansicht, der wir bereits früher begegnet sind.[3]) Aber auch Werke dieser Klasse sind um so vollkommner, „je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemütsfreiheit schonen". Wir erinnern uns dabei an die Erklärungen der „Würde", die sich im

[1]) Wie auch Überweg a. a. O. Seite 240 erkennt.

[2]) Vergl. oben Seite 158. 159 und den 12. Brief (W. W. X, Seite 312).

[3]) Vergl. oben Seite 229. 230 und Schillers Brief an Körner vom 3. Februar 1794 (Briefwechsel II, Seite 93. 94).

höchsten Affekte (auf dessen Form sie sich bezieht) am herrlichsten zeigt als Ruhe im Leiden. — „Eine schöne Kunst der Leidenschaft", heißt es hier weiter, „giebt es, aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften". „Nicht weniger widersprechend ist der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriffe der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben".

Schiller hat hier, wie schon so oft, die ästhetische Wirkung einzig und allein auf die schöne Form gegründet; nun ist aber auch dabei wohl zu beachten, was er unter Form verstanden haben will: „innere Notwendigkeit" muß sie bedingen.[1]) Harmonie von Sinnlichem und Geistigem, in der (äußeren) „Erscheinung" gegeben — Hindurchleuchten des Übersinnlichen durch ein Körperliches — Aufgehen des Körpers in der „Idee" — das alles trifft zusammen in Schillers Vorstellung vom Schönen.

Mit dem 23. Briefe nimmt Schiller den kulturhistorischen Faden der Untersuchung wieder auf. — Nun, da er erwiesen hat, daß jener Zustand unendlicher ästhetischer Bestimmbarkeit die notwendige Bedingung ist, „unter welcher wir allein zu einer Einsicht und zu einer Gesinnung gelangen können," (mittelbar, nicht unmittelbar), kann er seine Ergebnisse in die Worte zusammenfassen: „es giebt

---

[1]) „Die rechte Form eines Kunstwerks ist jene, welche sich dessen Grundidee selber anorganisiert", sagt Nahlowsky (vergl. Siebeck a. a. O. Seite 130); das ist die innere Notwendigkeit der Form.

keinen anderen Weg den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht". Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird die Selbstthätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der Empfindungen schon innerhalb ihrer eignen Grenzen gebrochen, und aus dieser Veredlung der Natur kann sich die Freiheit entwickeln. „Wichtige Anlässe genügen, um die Menschen zu großer Gesinnung zu führen."

Es ist von den Gelehrten (z. B. Drobisch, Kuno Fischer u. a.) viel darüber gestritten worden, was denn eigentlich im „Systeme" Schillers (und in seiner ganzen Entwicklung) den letzten und höchsten „Wert" habe, das Ästhetische oder das Moralische. Die entgegengesetztesten Ansichten, die ich hier nicht näher zu erörtern brauche, auf verschiedene, meist aus dem Zusammenhange gerissene Stellen sich stützend, machen sich geltend. Kuno Fischer stellte sogar das Schema auf: 1. der ästhetische Gesichtspunkt unter dem moralischen, 2. der ästhetische Gesichtspunkt neben dem moralischen, 3. der ästhetische Gesichtspunkt über dem moralischen. Da diese Dinge sich mehr auf die Ethik Schillers beziehen, der allerdings das Ethische mit dem Ästhetischen durch das gleiche Prinzip der Beurteilung und durch den gleichen Ursprung verbunden sein läßt, möchte ich nur soviel sagen, daß seit „Anmut und Würde" für Schiller das ausgesprochene Ideal der Humanität „die schöne Seele" ist, in deren reiner Harmonie sich das erhabene Wollen verloren haben muß. Denn, wenn der Mensch gelernt hat, vollständig „edel zu begehren", braucht er den Notbehelf des „erhabenen Wollens" nicht mehr: es ist ausgelöscht im Ideale. Das

ist Schillers moralisches Ideal — da giebt es kein „unter", kein „neben" und kein „über". Wie dieses mit dem ästhetischen Ideal zusammenhängt, wissen wir zur Genüge! — Wenn Schiller hier sagt, man müsse den Menschen, um ihn vernünftig zu machen, erst ästhetisch machen, so heißt das nur: man muß ihn unendlich bestimmbar machen, ihn in jenen mittleren Zustand versetzen. Aber das Schöne hat nicht nur den erziehlichen Wert, den Übergang vom Sinnlichen zum Sittlichen anzubahnen, es hat auch einen selbständigen: denn „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur dort ganz Mensch, wo er spielt".[1]) — Kuno Fischer hat diesen ästhetischen Zustand der Bestimmbarkeit so aufgefaßt, als solle er den moralischen ersetzen. Das war von ihm kein Meisterstück! Die schöne Sittlichkeit ist doch das Ideal, zu dem der Mensch erzogen werden soll und dem nachzustreben erst von dem „mittleren ästhetischen Zustand" aus möglich sein wird. Während dieser Zustand eine „unendliche Möglichkeit" in sich birgt, trägt das Ideal Schillers „unendliche Wirklichkeit" in sich. „Die höchste Reinheit beider Prinzipien in ihrer innigsten Vermischung"[2]) ist auch hier noch das moralische Ideal. Ich handle dann nicht mehr moralisch, sondern bin moralisch; aus meinem Sein fließen meine Thaten. Also: moralisches Ideal, ästhetisches Ideal und jener „mittlere Zustand" (der ästhetischen Stimmung) sind drei ganz verschiedene Dinge, die in der Vorstellung scharf auseinander zu halten sind, wie sehr sie sich auch in der That bedingen mögen.

Im 24. Briefe unterscheidet Schiller drei Stufen

[1]) Vergl. hiezu Lotze, a. a. O. Seite 430.

[2]) 24. Brief, W. W. X, Seite 360.

der Entwicklung, (die aber, wie Schiller selbst sagt, in ihrem scharfen Getrenntsein von einander bloß „Idee" sind): „Der Mensch in seinem physischen Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Macht im ästhetischen Zustand und er beherrscht sie in dem moralischen".[1])

„Die Betrachtung", die der Mensch im ästhetischen Zustand zu üben beginnt, ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zu dem Weltall, zu dem „streitenden Gestaltenheer", wie es in den „Künstlern" heißt,

> „Die seinen Sinn in Sklavenbanden hielten,
> Und ungesellig, rauh wie er,
> Mit tausend Kräften auf ihn zielten."

„Wenn die Begierde ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne, und macht ihn ebendadurch zu ihrem wahren, unverlierbaren Eigentum, daß sie ihn vor der Leidenschaft flüchtet; oder nach den „Künstlern":

> „Zum ersten Mal genießt der Geist,
> Erquickt von ruhigeren Freuden,
> Die aus der Ferne nur ihn weiden,
> Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
> Die im Genusse nicht verscheiden."

Wir sind dieser Unterscheidung der „sinnlichen" und der „geistigen Liebe" schon oft begegnet.

So ist die Schönheit auch der „freien Betrachtung" Werk. „Mit ihr treten wir in die Welt der Ideen, aber — was wohl zu bemerken ist — ohne darum die sinnliche Welt zu verlassen, wie bei der Erkenntnis der

---

[1]) Vergl. „Über Anmut und Würde".

Wahrheit geschieht." — In der „Betrachtung" hat sich die Persönlichkeit von der Welt abgesondert, sie steht dem Menschen als Objekt gegenüber, und er ist Herr über jedes „Schrecknis der Natur", „sobald er ihm Form zu geben, es in sein Objekt zu verwandeln weiß". „Die Natur selbst aber ist es, die den Menschen von der Realität zum Schein emporhebt, indem sie ihn mit zwei Sinnen ausrüstete, die ihn bloß durch den Schein zur Erkenntnis des Wirklichen führen." „Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohres ist eine Form, die wir erzeugen. So lange der Mensch noch ein Wilder ist, genießt er bloß mit den Sinnen des Gefühls; er erhebt sich entweder gar nicht zum Sehen oder er befriedigt sich doch nicht mit demselben. Sobald er anfängt mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei und der Spieltrieb hat sich entfaltet."[1])

Die Schönheit „ist also zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. Mit einem Wort: sie ist zugleich unser Zustand und unsere That". „Und eben weil sie beides zugleich ist, so dient sie uns zu einem siegenden Beweise, daß das Leiden die Thätigkeit, daß die Materie die Form, daß die Beschränkung die Unendlichkeit keineswegs ausschließe." Durch die „ästhetische Einheit", die „wirkliche Vereinigung

---

[1]) In den Museen und Kunstausstellungen liest man oft die warnende Aufschrift: „Nichts antasten!" Dies mag wohl für derartige Naturburschen gelten, denen ihr Tastsinn noch mehr „Anschauung" von den Gegenständen zu geben vermag, als das ungebildete Auge.

der Materie mit der Form", ist „die Vereinbarkeit beider Naturen", „mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit bewiesen".

Und damit hat auch der Begriff „lebende Gestalt" seine ganze Begründung, seine volle Legitimierung erhalten. Man darf nun nicht annehmen, wie Tomaschek[1]), daß Schiller das, was er früher als Leben bezeichnet hat, bloß „in das subjektive Gefühl des Wohlgefallens an der Form" setze, und daß das sinnliche Moment nunmehr als bloß subjektives auftrete, während objektiv nur das Formelle in seiner Reinheit zurückbleibe. Das ist allerdings eine Deutung der Sache, aber eine einseitige (Herbartianisch-Zimmermannsche) und deshalb falsche. Schiller spricht hier (in diesem Teile) vorzugsweise von dem „subjektiven Schönen", er erklärt die ästhetische Stimmung und die „Thätigkeit" des Subjekts beim Schönen. Das Objektive kommt hier weniger in Betracht. Es ist aber niemals zu vergessen, daß das Sinnliche die erste Bedingung der Freiheit in der Erscheinung ist und daß Sinnliches und Übersinnliches in ihrer Wechselwirkung ja erst das Formelle, wie Schiller es auffaßt, ergeben können. Es ist nur die Form, die gefällt, aber diese Form zeigt sich doch nur an einem Sinnlichen. Das ist es ja gerade, das harmonisch ausgeglichene In- und Miteinander des Sinnlich-Geistigen, wo der Körper ganz in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung aufgegangen ist. Auf die Übereinstimmung mit Kants Satz, daß das Schöne bloß in der Betrachtung gefalle, haben wir schon öfters aufmerksam gemacht.

Schiller führt nun des weiteren aus, durch was für

[1]) Tomaschek, a. a. O. Seite 309.

ein „Phänomen“ der Übergang von bloßen Lebensgefühlen zu Schönheitsgefühlen sich kundgebe. Schon beim Wilden macht sich dieser Eintritt in die Menschheit, wie die Geschichte zeigt, bemerklich durch „die Freude am Schein, die Neigung zum Putz und zum Spiele. Ja, selbst über die unbeseelte Natur und über das vernunftlose tierische Leben ist ein Schimmer von Freiheit gestreut“. „Das Tier arbeitet, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Thätigkeit ist“, „und es spielt, in zwecklosem Aufwand genießt sich die üppige Kraft“ (mutvolles Gebrüll des Löwen, Schlag des Singvogels, frohes Schwärmen der Insekten), wenn der Reichtum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt. „Der Baum treibt unzählige Keime, die unentwickelt verderben, und streckt weit mehr Wurzeln, Zweige und Blätter nach Nahrung aus, als zur Erhaltung seines Individuums und seiner Gattung verwendet werden. Was er von seiner verschwenderischen Fülle ungenossen dem Elementarreich zurückgiebt, das darf das Lebendige in fröhlicher Bewegung verschwelgen.“ In materiellem Sinne könnte man dieses gar wohl „Spiel“ nennen.

Diese Bemerkungen, die die „ästhetische Natur“, das ästhetische Gebaren sozusagen, des Pflanzen- und Tierreichs zu bestimmen suchen, erinnern uns an ähnliche Sätze im „Kallias“: dort sah er z. B. die Schönheit der Bewegung der Tiere, die Schönheit des Pflanzenreichs darin, daß die „Masse von den lebendigen Kräften“ ohne Rücksicht auf einen Zweck beherrscht werde: in der „Autonomie des Organischen“, das sich selbst bestimmt. Aus innerem Leben heraus sollte die Schwerkraft von der lebendigen Kraft besiegt scheinen. Hier aber ist diese

Autonomie des Organischen noch näher durch den Begriff des „Spiels" als des Absicht- und Zwecklosen präzisiert. Überfluß, Reichtum ermöglichen ein solches „Spiel".

In der Erklärung der Schönheit organischer Naturen war jedenfalls der erste Vereinigungspunkt mit Goethe, der alles Organische überhaupt aus seiner „Idee", „von innen nach außen strebend" und sich entwickelnd, auffaßte, gegeben: war doch auch die erste Erwiderung Goethes auf Schillers Eröffnungen über seine ästhetische Theorie, wie wir wissen, ein Aufsatz gewesen, worin er die Schillersche Erklärung der Schönheit als Vollkommenheit mit Freiheit auf organische Naturen anwandte. Und jedenfalls ist dieser Aufsatz nicht ohne Einfluß auf die Äußerungen Schillers über die Freiheit im Tierreich nnd der unbeseelten Natur (im 27. Briefe) gewesen. Man vergleiche nur den Brief an Körner vom 25. Oktober 1794! Auch Goethe hat die Schönheit der Tiere darin gefunden, daß „neben Befriedigung des Notwendigen noch Kraft zu willkürlichen Handlungen übrig bleibe", also ein Überfluß der Kraft; im Zweck- und Absichtslosen, im „Spiel" und der „Autonomie".

Beim Wilden aber zeigt sich — so heißt es weiter — jene Neigung zum Spiele nicht bloß, wie beim Tiere, durch äußere Freiheit vom Zwang der Not und des Bedürfnisses, „welche die Einbildungskraft mit strengen Fesseln an die Wirklichkeit binden": auch eine „innere Freiheit" giebt sich in seinem Spiele schon kund, insofern der Schein der Dinge des Menschen Werk, die Realität das Werk der Dinge ist! Wenn das Gemüt sich zum ersten Mal an dem ergötzt, was es thut, nicht an dem, was es empfängt, ist der erste Schritt zur Kultur

gethan: der sinnliche Spieltrieb ist zum ästhetischen geworden.

Schein und Wirklichkeit zu unterscheiden, Form und Körper abzusondern gehört zum Wesen der nachahmenden Kunst.[1]) Der Dichter aber darf seinem selbstgeschaffnen Ideal, worin der Schein von der Wirklichkeit, die Gestalt vom Wesen befreit ist, weder „Existenz“ beilegen noch „eine bestimmte Existenz damit bezwecken“. Denn dann würde er seinen Dichterberuf entweder überschreiten, indem er „durch das Ideal in das Gebiet der Erfahrung greift“, oder sein Dichterrecht aufgeben, „indem er die Erfahrung in das Gebiet des Ideals greifen läßt“. Nur der Schein, welcher weder Realität heuchelt, noch der Realität zu seiner Wirkung bedarf, ist der reine, wahre, von der Freiheit des Geistes zeugende ästhetische Schein. Schiebt die Kunst den Schein „betrüglich“ der Wahrheit unter, dann ist er „nichts weiter als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken“. Damit ist nicht gesagt, daß „ein Gegenstand, an dem wir den schönen Schein finden, ohne Realität sein müsse“; nur dürfen wir bei unserem Urteil keine Rücksicht darauf nehmen. „Eine lebende, weibliche Schönheit wird uns freilich eben so gut und noch ein wenig besser als eine ebenso schöne bloß gemalte gefallen; aber insoweit sie uns besser gefällt als die letztere, gefällt sie nicht mehr als selbständiger Schein“; denn dem ästhetischen Gefühl „darf auch das Lebendige nur als Erscheinung, auch das Wirkliche nur als Idee gefallen“; „aber freilich“, setzt Schiller bedeutungsvoll hinzu, „erfordert es einen ungleich höheren Grad der

[1]) Vergl. damit Schillers Brief an Körner vom 28. Februar 1793 („Das Schöne der Kunst“).

schönen Kultur, in dem Lebendigen selbst nur den reinen Schein zu empfinden, als das Leben an dem Schein zu entbehren".

Damit ist gesagt, daß die Fähigkeit das Schöne aufzufassen und zu bemerken als Anlage zwar in allen Menschen vorhanden ist, aber doch in jedem in einem verschiedenen Grade sich geltend macht, ja nach Umständen verschieden entfaltet und gesteigert werden kann.

Es ist überflüssig hier auf die Übereinstimmung mit der Lehre Kants (und mit seinen eignen früheren Bestimmungen) vom Wohlgefallen am Schönen ohne alles Interesse an der Existenz (Realität) weiter einzugehen; sind wir doch diesem Grundsatze Schillers schon bei den ersten Anfängen zu kritischer Untersuchung begegnet.[1])

Mit dem 27. Briefe schließen die Betrachtungen über die ästhetische Erziehung ab. Nachdem Schiller noch einmal die verschiedenen Stufen der Entwicklung des Menschen vom physischen Ernst bis zum ästhetischen Spiele durchlaufen (zwischen denen das „physische Spiel" vermittelt), ergiebt sich ihm am Schlusse die Idee jenes „Vernunftstaates", dessen Grundlegung und Erfordernisse sich ja diese Untersuchungen zum Vorwurfe genommen hatten. Es ist der „ästhetische Staat", „der Staat des schönen Scheins, in dem alle, selbst jedes dienende Werkzeug", „freie Bürger" sind, „die mit den edelsten gleiche Rechte haben". „Freiheit zu geben durch Freiheit" ist das Grundgesetz dieses Staates. „Hier also wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer gerne auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte." „Hier muß der

[1]) Schon in den „Künstlern" lernten wir diese Auffassung kennen; vergl. oben Seite 67 ff.

Notwendigkeit strenge Stimme, die Pflicht ihre vorwerfende Formel verändern, die nur der Widerstand rechtfertigt." „Als Bedürfnis existiert dieser Staat in jeder feingestimmten Seele, der That nach möchte man ihn wohl nur in einigen auserlesenen Zirkeln finden", „wo eigne schöne Natur das Betragen lenkt".

Hatte Schiller den „Staat der Freiheit" zu ermitteln gesucht, so war er auf den „Staat des schönen Scheins" gekommen: und es braucht deshalb noch lange keine „Verwechslung der beiden Sphären" vorzuliegen, wie Hemsen[1]) annimmt; denn der „ästhetische Staat" wird ja, wie aus der „ästhetischen Stimmung" auch Vernunft und Freiheit hervorgehen, wie in ihr die Möglichkeit zu aller Menschheit liegt, in sich selbst den „Staat der Freiheit" tragen und hervorbringen. Dem Geschmack wird hier, wie in den „Künstlern" die Wirkung zugeschrieben, das Eigentum der Schulen in ein Gemeingut der ganzen menschlichen Gesellschaft zu verwandeln.

Über eine letzte Frage haben wir uns noch Rechenschaft zu geben, ehe wir die Besprechung der „ästhetischen Briefe" schließen. Schiller hat einmal[2]) von der „wirklichen Vereinigung der Materie und der Form", durch die die Möglichkeit „der erhabensten Menschheit" erwiesen sei, gesprochen; es scheint somit, als ob er sich zu der dem nachkantischen Idealismus angehörigen Definition des Schönen als der (wirklichen) Einheit des Idealen und Realen bekenne: so verstanden, daß dieses Verhältnis ein wirkliches, nicht von unserem Subjekt aus mitbe-

---

[1]) W. Hemsen, a. a. O. Seite 34.

[2]) Vergl. oben Seite 298. 299 und den 25. Brief (W. W. X, Seite 368).

stimmtes sein soll. Damit wäre Schiller zu sich selbst und seinen Definitionen des Schönen, die er im „Kallias" und sonst gegeben, zu der auch in den „ästhetischen Briefen" vertretenen Auffassung, daß das Schöne auf einem (objektiv und subjektiv) notwendigen Akte beruhe, in Gegensatz getreten. Diese „wirkliche Vereinigung" kann nicht in jenem Sinne gemeint sein. Denn überall bei Schiller finden wir, daß diese Harmonie nicht eine absolut vorhandene, kein Erfahrungsbegriff ist, sondern bloß eine Forderung — etwas, das wir „als eine notwendige Aufgabe für unsere sinnlich-vernünftige Natur" betrachten müssen.[1]) Den „Befehl", den Anlaß etwas „schön" zu finden, giebt uns das Objekt selbst vermittelst der Art und Weise, wie es uns anmutet. Es ist gewiß objektiv — aber nur in den Bedingungen, die uns veranlassen das Schöne aus unserem Subjekte heraus zu erzeugen. „Die Vereinigung des Sinnlichen und der Freiheit im Schönen, welche aber nicht wirklich stattfindet, sondern nur supponiert wird, giebt mir die Anschauung der Vereinigung der gleichen Elemente in mir, welche aber nicht ist, sondern nur sein soll" — dies ist „der luftige Bau, welcher das Schöne und Gute bei Schiller verbindet".[2])

Damit wären wir mit den „Briefen über ästhetische Erziehung" zu Ende. Schiller hatte in ihnen seine „Elementarphilosophie" vorausschicken wollen, „um nachher bei einzelnen Ausführungen darauf zurückweisen zu können". Kein wichtiger Satz sollte unerörtert bleiben, hoffte er: denn habe er nur erst das Allgemeine voraus-

[1]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 25. Oktober 1794; oben Seite 238.

[2]) Vergl. Danzel, a. a. O. Seite 241.

gehen lassen, so werde er einzelne Materien vornehmen, auf welche er dann jene Hauptsätze anwenden wolle.[1])

Die Arbeit über naive und sentimentalische Dichtung und dann die im Verein mit Goethe gepflegte empirische Kunstbetrachtung und die Kunstübung selbst sollten diesen Plan verdrängen.

---

[1]) Schillers Brief an Körner vom 4. Mai 1795.

12. Schillers Verhältnis zu Goethe.

Wir haben die Entwicklung von Schillers Ästhetik in ihrem ganzen Umfang, von den ersten unscheinbaren Keimen, die in seiner dichterischen Seele lagen, bis zu dem Höhepunkte, auf den ihn unermüdliche Arbeit und rastlose Energie führten, verfolgt. — Eine innere Notwendigkeit, sein aufs Allgemeine gerichteter Trieb und der Drang Ruhe und Klarheit in das wildwogende Ideenmeer, in seine aufgeregte Gedankenwelt zu bringen und zweitens äußere Umstände, seine Stellung als Rezensent und akademischer Lehrer, hatten Schiller genötigt der dichterischen Thätigkeit so lange zu entsagen, bis er Natur und Kunst ihr Geheimnis abgerungen. Wir können hier nicht auf die Folgen, die diese spekulativ-phhilosophische Thätigkeit für den Dichter hatte, eingehen; nur das sagen wir mit aller Bestimmtheit: Schiller mußte seiner Natur und seinen geistigen Verhältnissen nach eine Zeit lang ganz in der philosophischen Welt leben, um dann der aus erworbener Freiheit heraus arbeitende und bewußt wirkende Dichter und — der Freund Goethes werden zu können.

Das Werk war nun vollendet. Die ganze lose Mannigfaltigkeit seiner ästhetischen Anschauungen und Begriffe war in einem festen, abgerundeten Zusammenhang dargestellt; alles, was als Ahnung, Gefühl, mehr oder

weniger dunkle Vorstellung von Schönheit und Kunst längst ein unsicherer Besitz seines Bewußtseins gewesen war, die lebendigen, aber unentfalteten „Lieblingsbegriffe" seiner Jugend hatten in einem einzigen Komplex feste, bestimmte Stellung erhalten: eins reihte sich an das andere, eins ging aus dem anderen hervor und wies auf ein Bestimmtes vor- und rückwärts. Der Dichter hatte das rohe Material seines Bewußtseins zu einem tüchtigen Bau zusammengefügt und verarbeitet: im Herz und Kopf gleich stark wurzelnd, war er in Wahrheit sein geistiges Eigentum geworden. Von außen hatte Schiller, das wissen wir, wenig empfangen, und er war auch nur geschaffen das, was er empfing, sofort seiner Natur gemäß umzugestalten und es so sich zu eigen machend seinem Besitzstand einzuverleiben. Darin liegt die große Eigenart Schillers, wie überhaupt eines jeden hervorragenden Kopfes. Aber selten, selten trifft man es, daß ein Mensch, der so mit dem Geschick, mit Krankheit, mit dem Druck armseliger Verhältnisse und nicht zum wenigsten mit dem mächtig gärenden Innern zu kämpfen hatte, daß ein solcher in allen Lebenslagen sich selbst und seinen Idealen so getreu bleibt: sich selbst so getreu, daß er den ungeordneten Inhalt eines stürmischen Bewußtseins durch die Wogen und Wetter eines unsanften Lebensganges mit liebender Hand hinüberrettet, um ihn dann durch die selbstbewußte Art der Zusammenordnung, durch die ihm erteilte Form zu seiner eignen, ihm ganz eigentümlichen Leistung zu machen. Körner und Kant boten ihm dabei Anregung und Hülfe zugleich.

Drei volle Jahre und drüber hatte die poetische Kraft sich mit dem Anteil, den sie an den ästhetisch-philosophischen Arbeiten nach der künstlerisch-stilistischen Seite hin nahm,

bescheiden müssen. Nun sollte die Zeit der Verwertung des in treuem Fleiß Vollbrachten kommen: der dichterische Genius sollte einen stolzeren, seines Weges und Zieles kundigeren Flug unternehmen, als er dies je vorher gethan. Denn am Ende hatten ja all' diese Opfer, diese Entsagungen, dieses „Ringen mit der spröden Materie" nur ihm und der Dichtkunst reiner, freieren Übung gegolten: nicht mehr unsicher herumzutasten und zu probieren, wollte der Dichter den Stoff, seinen Gegenstand beherrschen lernen. Das eine hatte er nun vollbracht: „durch strenge Bestimmtheit der Gedanken" mit Leichtigkeit sich zu bewegen in allen die Dichtkunst und die Schönheit betreffenden Fragen, über jede Schwierigkeit sich von der sicheren Stellung seiner Theorie aus, die eins war mit seiner gezeitigten Natur, orientieren zu können.

Aber nun kam auch andrerseits das zweifelnde Gefühl über ihn, ob sein Geist den freien, „sorglosen" Flug nicht verlernt hatte in der ermüdenden, abspannenden Luft „kalter Abstraktionen" und körperloser Begriffe. Zwar kam dem Dichter, wie schon so oft, auch hier das „Bedürfnis" auf halbem Wege entgegen: Manuskript für die „Horen" hatte er niemals im Überfluß, und auch sein „Musenalmanach" wollte bedacht sein — und so entschloß er sich, wohl oder übel, den Anfang mit der Poesie zu machen; aber er wagte sich nicht gleich auf „das weite Meer freier Empfindung"; er mußte sich's genug sein lassen, vorerst „an den Ufern der Philosophie herumzufahren". Der Übergang von der Metaphysik zu der Poesie war damit wenigstens angebahnt.[1]) „Närrisch

[1]) Vergl. Schillers Briefe an Goethe vom 12. Juni 1795 und an Körner vom 3. August 1795.

genug komm' ich mir vor" schreibt Schiller an Körner. Seinen ethischen und ästhetischen Anschauungen, wie er in der „Theorie" sie entwickelt, verleiht er hier dichterischen Ausdruck, seinen „Lieblingsbegriffen" poetische Gewandung.

Doch derartige „philosophische Oden", wie Körner die neuen Gedichte des Freundes nannte, konnten der Schaffenslust und dem Gestaltungsdrang des Dichters, der schon so lange sich mit dem Plane des „Wallenstein" trug, keine volle Befriedigung gewähren. Er hielt derartige Dichtungen „für keine Grenze", sondern bloß für eine „Branche" seines Faches. Ungewiß, an was er sich in der Poesie nun vorzüglich hängen soll, aber doch entschlossen ihr fortan sich zu widmen, fordert er Körner auf, ihm sein „Glaubensbekenntnis" über sein Dichtertalent zu enthüllen.[1]) Darf er sich an eine Tragödie wagen oder ist sein Dichtungsvermögen mehr der epischen als dramatischen Poesie angemessen? Eine zwölfjährige dramatische Pause lag zwischen seinem „Don Carlos" und der Zeit, wo er diese „Gewissensfrage" an Körner und auch an W. v. Humboldt richtete; ein vielseitiges Orientieren, ein vertiefendes Denken war vorhergegangen — und doch noch diese Ungewißheit, diese Zweifel an sich selbst, bei so vieler Sicherheit und berechtigter Selbstgewißheit? Welche Veränderung ist mit jenem Schiller vorgegangen, der mit kühnem Naturalismus seine „Räuber" in die Welt geschleudert, der mit schonungsloser Satire den Despotismus im „Fiesko", in „Kabale und Liebe" gegeißelt — kurz dessen ganze Vergangenheit ein stetes Wagen im Vertrauen auf eigne Kraft gewesen war? War es vielleicht nur deshalb, weil Schiller sich selbst

[1]) Schillers Brief an Körner vom 21. September 1795.

das Ideal, nach dem er streben wollte, so hoch gerückt hatte, daß er, um auch nur annähernd etwas Künstlerisches zu leisten, seine ganze Kraft hätte einsetzen müssen? War es Mißtrauen in sein dichterisches Können überhaupt? Waren es, wie W. v. Humboldt[1]) sagt, „augenblickliche Aufwallungen", „die am Erreichen des erwünschten Ziels zweifelnde Heftigkeit der tiefen, innern Sehnsucht?"

Es erklärt dies manches, aber nicht alles, und schließlich wollen doch derartige den tiefsten Grund der Persönlichkeit aufwühlende und erschütternde Stimmungen selbst wieder erklärt sein. Diese Erklärung jenes „Mißtrauens" und der „zweifelnden Heftigkeit" glaube ich einzig und allein zu finden in dem Verhältnis, in das Schiller neuerdings zu Goethe getreten war: es war der sich mit unabweisbarer Gewalt und plötzlich aufdrängende Unterschied zwischen Schillerscher und Goethescher Natur, zwischen naiver und sentimentalischer Art, der unseren Dichter in „Zweifel und Aufwallungen" versetzte; er mußte sich klar werden darüber, und er wurde es, indem er über die Gründe der Verschiedenheit nachdachte, indem er zum ersten Male der Welt und sich selbst die Unterschiede zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung zum Bewußtsein brachte. — Wir müssen hier etwas näher, als wir es oben gethan, auf die Gründe eingehen, warum und wie die beiden Dichterheroen sich so lange in ablehnender Stellung zu einander verhalten hatten.

Schiller hatte eine Annäherung gesucht und sich abgestoßen gefühlt; Goethe hatte sich abgestoßen gefühlt und

[1]) Vorerinnerungen zu seinem Briefwechsel mit Schiller, Seite 37.

deshalb eine Annäherung absichtlich vermieden. Denn Goethe hatte dazu seinen bestimmten Grund in der festen Gewißheit, daß von einem näheren Verkehr zwischen ihm und Schiller nicht die Rede sein könne: als er aus Italien zurückkam, fand er „sich eingeklemmt zwischen Ardinghello und Franz Moor“. Alles, was er dem Vaterlande zu leisten gesucht hatte, die Art und Weise, wie er sich durch die „reinsten Anschauungen“ gebildet hatte, schien ihm „beseitigt und gelähmt“. Schiller war ihm, der aus klarhellenischem Geiste eben seine „Iphigenie“ gezeugt hatte, „verhaßt, weil er, ein kraftvolles, aber unreifes Talent, gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen er (Goethe) sich zu reinigen gestrebt, recht im vollen, hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte“.[1]) Zwischen dem aus Italien Heimkehrenden und dem aus Stuttgart Entflohenen war keine Freundschaft möglich: jener fühlte sich von diesem von vornherein abgestoßen.

Mit Schiller verhielt sich die Sache ganz anders. Begierig, den Dichter des „Götz“ und „Werther“ kennen zu lernen, war er nach Weimar gekommen. Alles, was er dort über den abwesenden Goethe von Herder, Major v. Knebel u. a. hörte, mußte seine Neugier, wenn ich es so nennen darf, noch erhöhen, seine günstige Voreingenommenheit bestärken. An Körner schreibt er fast in jedem Briefe aus Weimar ein oder das andere über den Fernweilenden. „Eine stolze, philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur“[2]) wollte

[1]) Vergl. Goethe, Tages- und Jahreshefte 1794.

[2]) Vergl. Schillers Brief an Körner vom 8. August 1787.

zwar dem Verfasser der „Theosophie des Julius", der aus der Herderschen Idee „Gott" die ganze Philosophie hatte herableiten wollen, an „der Goetheschen Sekte" scheinbar nicht so recht behagen. Eine gewisse „kindliche Einfalt der Vernunft" fällt ihm auf, ohne daß er sich aber irgendwie Rechenschaft über den Grund seines Mißbehagens gäbe. — Schillers Erwartung wurde immer gespannter — „endlich" konnte er dann an Körner über Goethe berichten.[1]) Seine ins einzelnste gehende, auch auf Gleichgültiges achtende Beschreibung zeugt für Schillers großes Interesse. Seine große Idee von Goethe ist nicht unvermindert „im ganzen" — aber es scheint ihm sofort zweifelhaft, ob sie sich jemals noch nahe rücken werden. „Seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden." Lange war Schillers leidenschaftliche, sich gerne und ganz den Gefühlen von Liebe und Freundschaft hingebende Natur auf diesen Moment des Zusammentreffens gespannt gewesen, — viel mag er sich, als er, wie er glaubte günstig, den „Egmont" rezensierte, von dieser ersten Begegnung versprochen haben — aber ach! „sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter", die man ihm von dieser anziehenden Figur beigebracht hatte: ... „sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll" ... Schiller, der nach eignem Geständnis aus jener Zeit „eine gewisse schwärmerische Ansicht der Welt und des Lebens liebte", fand hier klare, ruhige Anschauungen; statt herzlichen Entgegenkommens „steifes Tragen". — Schiller hatte den tiefen Gegensatz, der sie trennte, nicht erfaßt, — er ahnte ihn nur und em-

[1]) Schillers Brief an Körner vom 12. September 1788.

pfand ihn als eine bloß ihm persönlich geltende, beleidigende Kälte und stolzes, selbstbewußtes Zurückhalten. Daß Goethe keinen „Moment der Ergießung habe und an nichts zu fassen sei“ klagt er dem Freunde.[1]) Doch immer giebt sich auch das Verlangen Schillers wieder kund, dem Künstler Goethe als Künstler zu gefallen; da ihm am Urteil gerade dieses Menschen etwas liege, möchte er den Künstler in sich recht vollendet sehen. — Schiller fühlte wohl, daß Goethe mit seinen, Schillers, jugendlichen Leistungen nicht ganz zufrieden war, — er fühlte, daß Goethe durch „einen durch Kunstkenntnisse aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn“ und „eine sichere Sinnlichkeit“ vor ihm ausgezeichnet sei — aber niemals wollte und konnte er sich damals darüber klar werden, was es denn eigentlich sei, was sie scheide; was es sei, wodurch er sich von dem persönlichen Wesen so abgestoßen, von seinem Geiste so mächtig angezogen fühle. Wenn wir diese Ungewißheit Schillers uns stets gegenwärtig halten, dann verstehen wir auch die oft mißmutigen, sich widersprechenden Urteile Schillers über Goethe aus dieser Periode.

Körner dagegen mit seinem ungetrübten, schärferen Blick, seinem im Unterscheiden der Menschen geübteren Urteil fand Goethe im September 1790 „doch nicht so wenig mitteilsam“, als er ihn nach den Vorausschickungen Schillers erwartet hatte. Manche Berührungspunkte boten sich in Kunst und Philosophie. Er hört einige der Goetheschen Elegien — und unter dem frischen Eindruck bezeichnet Körner mit einemmale das Wesen der Goetheschen Dichtung: „er hat sich möglichst bemüht, bloß das Objekt

[1]) Schillers Brief an Körner vom 2. Februar 1789.

mit größter Bestimmtheit und Lebhaftigkeit so darzustellen, daß man über der Sache den Künstler vergißt". [1]) Aber Schiller, bei aller Anerkennung für den „großen Mann" [2]), tadelt wieder an ihm, daß es ihm ganz an der herzlichen Art fehle, sich zu irgend etwas zu bekennen.

So blieb es zwischen den Beiden: der Aufsatz „Über Anmut und Würde" hatte Goethe ebensowenig wie früher „Don Carlos" versöhnen können.

Schiller wurde dann, wie wir wissen, in nicht endenwollende Arbeit hineingezogen, und kam nun wenig dazu, sich von Goethe abgestoßen zu fühlen, noch weniger über ihn nachzudenken. Unter der Hand hatte sich Schillers Einsicht in das Wesen der Dinge vertieft und auch erweitert. Zuerst unter Anregung von Körner und Wieland hatte er sich an das Studium der Alten gemacht. Je mehr er mit antiker Kunst und Dichtung bekannt wurde, desto mehr fand und entnahm er ihnen sein Ideal von Menschheit und Kunst: sie zeigten jene Totalität, nach der er selbst rang. Immer mehr wurde in der ausübenden Kunst sein Bestreben darauf gerichtet, im Gegensatz zu seiner jugendlichen Periode, auf die Schönheit und Vollendung des Ganzen zu achten: Totalität galt ihm als die Krone, nach der Dichter und Mensch zugleich ringen sollen.

Da, als auch der Bau seiner Theorie gesichert und festgefügt war, kam er plötzlich mit Goethe in intime Berührung; seine „ganze Ideenmasse kam in Bewegung"; was ihn seit Jahren beschäftigt, worüber er Tage und

[1]) Körners Brief an Schiller vom 6. Oktober 1790.

[2]) Schillers Brief an Körner vom 1. November 1790.

Nächte seinem schwachen Leibe zum Trotze gerungen und worüber er doch „mit sich nicht einig werden konnte“, das trat ihm, dem Staunenden, jetzt in Goethes Erscheinung und Wesen entgegen. Seine „spekulativischen Ideen“ hatten „einen Körper gefunden“. Jetzt endlich war ihm das volle Verständnis für Goethes Wesen und Art aufgegangen, jetzt erkannte er, warum dieser so und nicht anders sein und sich geben konnte. Mit genialem Blick erfaßt er jetzt alles mit einemmale und dringt ein in das innerste Wesen Goethes; und was er so erschaut, das schreibt er nieder in jenem bedeutungsvollen Brief an Goethe vom 23. August 1794: der Unterschied zwischen dem naiven und sentimentalischen Dichter ist da schon angedeutet und in seinem Grundcharakter skizziert. In den Briefen über ästhetische Erziehung entwirft Schiller ein Bild des „wahren Künstlers“ und denkt dabei an Goethe. In steter geistiger Aufregung ruht er nicht und sucht immer tiefer in das so ganz anders wie das seine geartete Wesen des Freundes, für das er nun das liebevollste Verständnis besitzt, einzudringen. Er will über ihn und von ihm lernen, so viel er kann. Es ist, als ob er mit diesem Streben nach Erkenntnis Goethes ein altes Unrecht gut machen wollte: das Unrecht, daß er so lange ungerecht gewesen war gegen den „naiven Geist“.

Und Schiller erkennt es: Goethe steht seinem eignen Ideale so nahe, wie irgend einer der alten oder neuen Zeit; er allein hat der antiken Dichter harmonische Einheit in sich und weiß sie außer sich zu gestalten. — Aber so mußte die bange Frage entstehen: wenn dem so ist, wie wird es da mit ihm selbst bestellt sein, der so gänzlich verschieden ist von Goethe? Wird es seiner Freiheit je

gelingen, Einbildungskraft und Abstraktion, Verstand und Dichtung in ihren Grenzen zu halten? Ja, wird es ihm überhaupt möglich sein, als Dichter nach jenem Ideale, das nur eins ist, mit Goethe wetteifernd streben zu können?

Es war nicht Schillers Sache, lange zu zaudern und zu zweifeln, und „unsicheres Umhertappen nach seiner naturgemäßen Bestimmung war ihm fremd und verhaßt".[1]) Also auch hierüber mußte Klarheit herrschen, die Differenz zwischen Goethe und ihm bis in ihre letzten Gründe und Folgen untersucht werden: und so schrieb er seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter. — Jetzt wurde es Schiller auch klar, warum Dichter wie Homer und Shakespeare ihn schon in seiner Jugend oft abgestoßen, sich als etwas seiner Natur Gegenüberstehendes fühlbar gemacht hatten. „Als ich in einem sehr frühen Alter Shakespeare zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit u. s. w. Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren, kurz das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. . . . Dasselbe ist mir auch mit dem Homer begegnet."[2]) Wir

[1]) W. v. Humboldt, Vorerinnerung zum Briefwechsel Seite 37.

[2]) Über naive und sentimentalische Dichtung, W. W. X, Seite 446. 447.

können hinzusetzen: und auch mit Goethe. Man vergleiche nur die Schilderung, die er an derselben Stelle von dem „naiven Dichter" macht, um zu erfahren, daß Schiller das, was er früher als ihm mißfallend bezeichnet, jetzt als Achtung und Liebe verdienend erkannt hat. —

Schon lange zwar hatte sich Schiller mit einer Abhandlung über das „Naive" getragen. Im „Kallias" schon hatte er sich die Frage aufgeworfen: „Warum ist das Naive schön? Weil die Natur darin über Künstelei und Verstellung ihre Rechte behauptet; es ist Natur selbst". — Von Anfang an unzufrieden mit der Erklärung dieses „Phänomens", wie sie in den Theorien (auch der Kants) aufgestellt war, dachte er in Schwaben zuerst an ein kleineres „Traktat" über das Naive.[1]) Auch in Jena machte er sich wieder an diese Arbeit, nicht lange nach dem näheren Bekanntwerden mit Goethe[2]); die Arbeit „fesselte ihn sehr", da er da „mehr mit dem Herzen und mit Liebe schrieb": es sollte „gleichsam eine Brücke zur poetischen Produktion sein". Indes vorerst kam er wieder durch die Schlußarbeit an seinen „ästhetischen Briefen" davon ab. Aber nachdem diese bewältigt war, und auch seine neuerwachende „Produktionslust" ihm Zeit vergönnte, arbeitete er wieder an dem Aufsatze „Über das Naive", „der ihm viel Freude machte". „Diese Materie hat mich zu verschiedenen Betrachtungen über die Dichter alter und neuer Zeit veranlaßt, auch eine neue Einteilung mir an die Hand gegeben, die fruchtbar zu werden scheint", schreibt er an Körner.[3])

[1]) Schillers Brief an Körner vom 4. Oktober 1793.

[2]) An Körner am 4. September 1794.

[3]) Am 21. September 1795.

Und Schiller hat mit dieser „neuen Einteilung" der Theorie der Dichtkunst einen neuen und vielversprechenden Weg eröffnet: durch die Schlegel weiter getrieben und über die ganze Welt verbreitet, entstand dadurch der Gegensatz von Klassicismus und Romanticismus.[1])

Durch den Gegensatz zu Goethe war Schiller so zu einer befriedigenden Beantwortung der Frage gekommen: „Inwiefern kann ich, bei dieser Entfernung von dem Geiste der griechischen Poesie, noch Dichter sein, und zwar besserer Dichter, als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheint?"[2])

Und so war denn auch mit dieser letzten theoretischen Arbeit erreicht, was das Ziel all' dieser Bemühungen gewesen war: der Philosoph hatte den Dichter aus seinen Schranken gehoben und ihm vom sicheren Höhepunkte der Theorie eine klare Übersicht über die Grenzen der Kunst und des Schönen überhaupt und namentlich auch seiner eignen Befähigung und Bestimmung als Dichter verschafft. Von der allgemeinen Ästhetik geht Schiller damit durch das Gebiet der Poetik über zum eigentlichen dichterischen Schaffen.

Dieses war, wie wir wissen, ursprünglich bei Schiller beherrscht von dem richtigen, aber unklaren Begriffe der Kunst als Nachahmung der Natur. Auch sein Denken und Fühlen hatte den nach den reinen Quellen des Lebens Dürstenden hinweg aus der Unvollkommenheit und den Widersprüchen des Kulturlebens nach dem hinter uns liegenden Zustande eines natürlichen Daseins gezogen.

---

[1]) Vergl. Goethes Gespräch mit Eckermann am 31. März 1830.
[2]) Schillers Brief an W. v. Humboldt vom 26. Oktober 1795.

Natur und Kunst, Ideal und Leben, Sehnsucht und Wirklichkeit mußten so in nie zu schlichtendem Streite liegen; denn das entflohene Alter der Kindheit kann nimmermehr zurückgeholt werden. Allmählich[1]) aber war Schiller die Erkenntnis gekommen, daß, was in Wirklichkeit unwiederbringlich verloren ist, durch die Idee, wenn nicht erreicht, so doch erstrebt werden könne. So konnte der Friede der Kultur mit der Natur geschlossen werden. Das verlorene Glück der Natur dürfen wir nicht mutlos beklagen: „allen Übeln der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als die Naturbedingungen des einzig Guten respektieren; nur das Böse derselben mußt du, aber nicht bloß mit schlaffen Thränen, beklagen".[2]) Nur die Vollkommenheit der Natur muß unserem Herzen zum Muster dienen. Auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit soll uns die Kultur zur Natur zurückführen. Bei dieser sollen wir Mut und neues Vertrauen sammeln zum Laufe „und die Flamme des Ideals, die in den Stürmen des Lebens so leicht erlischt", im Herzen von neuem entzünden. Dann wird in uns wiedererstehen, was durch die Kultur verloren ging: die Einheit unseres Wesens. Der Dichter ist aber Bewahrer der Natur: als solcher ist er entweder Natur oder er wird sie suchen. Für den ersten, den naiven Dichter, ist die Natur Wirklichkeit, für den anderen, den sentimentalischen, existiert sie bloß als Ideal. Poesie heißt aber — das war das Ergebnis von Schillers ästhetischen Erörterungen — der Menschheit ihren

---

[1]) Vergl. oben Seite 184.

[2]) Über das Naive; W. W. X, Seite 441.

möglichst vollständigen Ausdruck geben. In dem Zustande natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch als harmonische Einheit wirkt, „wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt", wird „die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen", „in dem Zustande der Kultur aber, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, ... die Darstellung des Ideals den Dichter machen".[1]) Der Begriff, in dem sie beide sich vereinigen, trifft mit der Idee der Menschheit in eins zusammen. Was von den Dichtern gesagt ist, gilt auch von den Menschen überhaupt, sowohl im einzelnen als im ganzen. Der eine, der im Zustande der Natur lebt, erhält seinen Wert „durch absolute Erreichung einer endlichen", der andere, der durch Kultur nach jenem Ziele strebt, „erlangt ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Größe".[2])

Von diesem Gesichtspunkte aus werden die verschiedenen Dichtungsarten sowohl als die verschiedenen Denkarten in ihrer Gegensätzlichkeit und Beschränktheit aufgewiesen und begründet. Die Worte über die entartete realistische Dichtung, den gemeinen und platten Naturalismus, der nicht die wahre Natur nachahmt, sondern nur abklatscht; die Sätze ferner über den exaltierten und überspannten Idealismus, die halt- und gestaltlose, in Schwärmerei verlorne Abart der sentimentalischen Poesie, haben ihren unverlierbaren Wert, und man kann es nur bedauern, daß sie heute im rechthaberischen, tendenzerfüllten

[1]) Über das Naive; W. W. X, Seite 451. 452.
[2]) Ebendaselbst Seite 453.

Streite um die „wahre Kunst“ gerade bei denen, die deren Jünger zu sein sich rühmen, so ganz vergessen sind. Unsere Kunst und mit ihr unsere Kunstbegriffe, die durch die Erfahrungen der vergangenen Zeiten geläutert und im allgemeinen gesichert sein sollten, drohen einer allgemeinen Verwirrung anheimzufallen; einer Verwirrung, die dem aus der Betrachtung unserer klassischen Periode eben Heraustretenden auf den ersten Blick heillos und unlösbar scheinen kann. Als Reaktion gegen hyperromantische und hyperidealistische Phantasterei macht sich jetzt ein geist- und phantasieloser, prahlerischer Naturalismus breit. Als Gegenbewegung erklärlich und in einzelnen seiner Erscheinungen sogar an sich künstlerisch bedeutend und kraftvoll, wirkt diese „neue Kunst“ mehr und mehr darauf hin, das eigentlich Künstlerische und Zweckmäßige der Kunst, das Schöne, außer Acht zu lassen, und den Wert eines Erzeugnisses in seiner Tendenz, dem Stoff, dem Sinnlichen, der *Erscheinung* an sich zu suchen. Waren die „Idealisten“ von einem zügellosen, wilden Drange der Phantasie, die sich an keine sinnliche Erscheinung und menschlich wahre Empfindung mehr gebunden glaubte, in neblichte, gestaltenlose Fernen fortgerissen worden; oder hatten sie sich mit Aufgabe aller Beobachtung menschlicher und natürlicher Dinge nur einem blinden, empfindelnden *Erdichten* ergeben und so mit dem Streben nach *Wahrheit* und *dichterischer Möglichkeit* auch den Wesenskern gesunder *Poesie* ertötet, sich aber auch jeder tieferen, nachhaltigen Einwirkung auf das menschliche Gemüt beraubt, da ihre Schöpfungen uns nichts Menschenähnliches und Persönliches zurückstrahlten; kurz hatten sie das sinnliche Moment vernachlässigt, so hat andrerseits

das, was naturalistisch sich gebärdet, entweder ganz der Plattheit, der gemeinen Wahrheit des Thatsächlichen und Unwesentlichen, dem stofflich-sinnlichen Reiz sich verschrieben oder wirkt darauf hin, in einem Nebeneinander von naturwissenschaftlich beobachteten und aus dem großen Zusammenhange gerissenen Thatsächlichkeiten, in einem möglichst treuen Abbild der Wirklichkeit das Kunstwerk zu erblicken. Statt echter poetischer Wahrheit erhalten wir scheinbare Wirklichkeit, statt künstlerischer, aus innerer Notwendigkeit gezeugter Gestalten, Verkörperungen wissenschaftlicher Hypothesen und künstlich präparierte Gestelle, denen die nach neuester Mode zugeschnittenen Ideenröcke angehängt werden; an die Stelle idealisierender Phantasie ist der klügelnde, „naturwissenschaftlich geschulte" Verstand getreten. Der Stoff triumphiert über die künstlerische Form, die Erscheinung über die dichterische Freiheit. Gegen solche Vergewaltigung sich aufzulehnen ist Sache aller, die sich den Blick nicht trüben lassen durch den Tagesstreit; die Kunst hat sich selbst zu dienen, nicht dem Zeitgeiste und dessen Tagesforderungen; weder eine Leibsklavin der Kirche und des Staates noch Handlangerin der Parteien wird sie allen zugleich zu gute kommen, wenn sie sich ihres selbständigen Berufes und Zweckes bewußt bleibt. Den Stoff *mag* sie der Gegenwart entnehmen, aber sie *muß es nicht*; formen, darstellen muß sie ihn nach ihren eignen Gesetzen nnd Anforderungen. Das ist das Vermächtnis unserer wahrhaft großen Dichter, das ist die Frucht, die aus der Betrachtung der ganzen Litteratur- und Kunstgeschichte uns entgegen reift. Je eher sich unsere Künstler darauf und auf ihre Würde wieder besinnen, desto sicherer wird die Kunst auch aus

diesem Sturm und Drang gereinigt, ihrer Ziele und Grenzen sich bewußt wieder hervorgehen. Das Verdienst der heutigen Bewegung wird dann sein, dem künstlerischen Schaffen die seiner würdigen Stoffe und Gegenstände wieder näher gerückt zu haben: die *Erscheinung* wird dann aufs neue geadelt, geläutert und gehoben sein durch dichterische *Freiheit* — und Schiller hat dann nicht umsonst gelebt und nicht umsonst aus der Berührung mit Goethe den Unterschied zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung erkannt.

Nicht in der Entgegensetzung der idealistischen und realistischen Dichtungs- und Denkarten hat Schiller den Weg zur Schönheit und Wahrheit gefunden; sie müssen sich miteinander *verbinden*, da ja „nur durch die vollkommne gleiche Einschließung beider dem Vernunftbegriffe der Menschheit Genüge geleistet werden kann". Um dem Ideale schöner Menschlichkeit möglichst nahe zu kommen, müssen naive und sentimentalische Dichtung sich die Hand reichen; zur Ergründung der Wahrheit, zur Befestigung des sittlichen Handelns müssen realistische und idealistische Denkweise sich verbinden.

So hatte Schiller, klar über sich und seinen Beruf und die Grenzen seines Dichtertalentes, Natur und Geist, Natur und Kultur ausgesöhnt, den Riß, der durch das Weltall und unser Innerstes geht, auf idealistische Weise ausgefüllt. Dem naiven Dichter hatte sich der sentimentalische genähert; im einzelnen und in der Form mochten Schiller und Goethe verschieden sein, im tiefsten Gehalt und im letzten Ziele waren sie eins. So konnten sie nun vereint der Mit- und Nachwelt zeigen, was naive und sentimentalische Poesie in ihrer Vermählung zu leisten

im stande sind: schöne Menschlichkeit, im kräftigen, erhabenen Sinne von Schillers Ästhetik, ist denn auch das innerste Wesen ihrer Dichtungen geworden. In ernstem, männlichem Schaffen, nicht in genialischer Schwärmerei haben sie nach dessen Ausdruck gerungen zum bleibenden Gewinn der Menschheit: ihr Bund besiegelte die Aussöhnung von Natur und Geist.

